NR · 18 · 1950 — CZERWIEC LIPIEC — CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII

KAŻDY POLSKI FOTOGRAF

BIERZE CZYNNY UDZIAŁ

W PLANIE 6 - LETNIM

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V — CZERWIEC — LIPIEC 1950 — NUMER 18

SPIS RZECZY

ADAM JOHANN

O oportunizmie i lewactwie w fotografii polskiej

Często słyszy się zdanie wypowiadane przez propagatorów i obrońców kosmopolitycznej sztuki formalistycznej, że sztuka jest apolityczna, międzynarodowa. W ten sposób usiłują oni zaciemnić prawdziwy stan rzeczy, a mianowicie, że w każdym społeczeństwie klasowym istnieją dwie kultury, dwie sztuki. Ci obrońcy burżuazyjnego porządku, którzy pieczątkę szkoły paryskiej zastąpili znakiem „Made in USA" — nie wahają się stawiać znaku równości pomiędzy sztuką Rembrandta, Rubensa czy Repina, a tendencyjnym rzemiosłem nowoczesnych Pigmejów ubranych w wełnę Manchesteru. Przy akompaniamencie krzykliwej reklamy Coca-cola usiłują oni zalać świat formalizmem i to nie tylko w dziedzinie sztuki, podporządkować świat swoim imperialistycznym celom.

Coca-cola, którą piją wszyscy Amerykanie i zamerykanizowani Włosi lub Francuzi, zawiera substancje trujące. Sztuka formalistyczna choć pozornie jest apolityczna, zawiera w sobie okropną truciznę duchową — pesymizm, który rodzi w ludziach niewiarę w siły twórcze — czyni ich niezdolnymi do walki.

Znany powieściopisarz radziecki, Fadiejew, tak scharakteryzował burżuazyjną sztukę, jej idee, filozofię i cel: „Reakcyjni pisarze, scenarzyści filmowi, filozofowie, artyści, gotowi są spełniać życzenia swoich panów. Windują oni na piedestał schizofreników, sadystów i zboczeńców, nekrofilów i wariatów, morderców i sutenerów, prowokatorów, szpiegów i gangsterów. Ich zwierzęce podobizny znajdują swe odbicie w powieści i poezji, w filmie i na scenie. Gdyby szakal nauczył się pisać na maszynie, a hiena umiałaby posługiwać się wiecznym piórem — stworzyłyby zapewne to samo, co piszą tacy ludzie jak: Henry Miller, Elliot, Malraux czy Sartre.

Imperialistyczna reakcja lęka się jak ognia ruchu mas ludowych w walce o lepszą przyszłość. Dlatego reakcyjna literatura głosi wyrzeczenie się przez człowieka wszelkiej działalności społecznej, zdąża do osłabienia ludzkiej siły woli... Natchnieniem tej duchowej rozpusty jest „nowoobjawiona" filozofia" typu Sartre'a, która chciałaby zmusić człowieka do łażenia na czworakach".

Ideolodzy nowej wojny, zwolennicy zbankrutowanej teorii Malthusa, który w naturalnej populacji widział przyczynę gnicia systemu kapitalistycznego, a wyjście z impasu w masowym mordzie ludzkości, zjednoczyli się w „krucjatę" przeciwko komunizmowi i przeciwko ruchowi narodów w obronie pokoju.

W tej „krucjacie" wykorzystują oni wszystkie środki masowego oddziaływania: kościół, prasę, radio, sztuki plastyczne, film i fotografikę. „Idealizm chrześcijański" i egzystencjonalizm we Francji, literatura rozpaczy, mroku i erotyzmu, zmierzają do jednego celu: odwrócić uwagę człowieka od palących zagadnień rzeczywistości — od krzywdy społecznej, bezrobocia i nędzy — powstrzymać rozwój walki narodów kolonialnych przeciwko kapitalizmowi, otumanić opinię społeczną, rozpętać nową wojnę. Jest to próba przeciwstawienia się potężnemu ruchowi pokoju, który nie zatrzymuje się na granicy państw kapitalistycznych, lecz rozwija się i szerzy w łonie samego kapitalizmu.

Trzeba przyznać, że znak „Made in USA" działa sugestywnie na niektóre warstwy społeczne — burżuazję, drobne mieszczaństwo. I ci ludzie byli u nas w pewnym okresie roznosicielami kosmopolityzmu w fotografice. Oglądaliśmy śrubki, spirale, stożki, kule i walce, które w myśl hasła Cezannea — „Traktujcie przyrodę przy pomocy kuli, walca i stożka" — sprowadzały człowieka do roli mechanicznego robota, a naturę do prymitywnych rysunków przedhistorycznych okresu magdaleńskiego.

W ten sposób szukali ci artyści-fotograficy ucieczki od kolosalnych przemian społecznych, unikali kontaktu z żywym człowiekiem-robotnikiem, zwalającym stare i budującym nowe. Zasklepiali się w swych atelier, ślepi na otoczenie, powtarzając w kółko stary, wytarty slogan o apolityczności sztuki. Hołdowali hasłu Andre Gide'a — „Niech żyje przytłoczona myśl".

Jesteśmy przeciwnikami formalizmu w fotografice. Jesteśmy wrogami sztuki burżuazyjnej, od kubizmu do surrealizmu i innych modnych jej kierunków, ponieważ sztuka ta jest antyludowa pod względem treści, antyrealistyczna pod względem formy. Formalizm w fotografice aczkolwiek nosi miano „sztuki nowej" jest wyrazem marazmu, rozkładu i upadku ideologii burżuazyjnej, jest więc sztuką starą, sztuką zmierzchu, tak jak starym i chylącym się ku upadkowi jest ustrój burżuazyjny, jest sztuką, która w nienawiści do natury zbliża się do technicznych brył geometrycznych.

„Wyrazem tej nienawiści do natury i tego zbliżenia do techniki jest konstruowanie w sztuce postaci ludzkich w ten sposób, że wyglądają one jak manekiny i automaty, którym wbudowano w mózg instalację elektryczną, a w serce — zegarek. Włoch Chrico jest autorem pomnika, który jest podobny pod każdym względem do stacji elektrycznej... (pomnik nosi tytuł „Wielki metafizyk" — przyp. A. J.). Możliwe, że sztuka czysta likwiduje tym sama siebie. Jeśli bowiem rzeźba nie daje wiele więcej niż dobrze i artystycznie skonstruowany telefon, poco w takim razie potrzebna nam jest dobrze i artystycznie skonstruowany telefon, poco w takim razie potrzebna nam jest rzeźba".*) Wyrzeczenie się przedstawiania w fotogramach pięknych ludzkich myśli i uczuć, pracy i walki, pociąga za sobą wyrzeczenie się realistycznych tradycji przeszłości artystycznej. Odrzucenie prawdy życiowej czyni artystę obojętnym na życie. Rodzi się pesymizm, egocentryzm, mistycyzm.

Wielki i wszechstronny naukowiec doby dzisiejszej — Józef Stalin — tak określił rolę artysty: „Artysta jest inżynierem dusz ludzkich". Stalin w tej krótkiej definicji postawił równocześnie skonkretyzowane zadanie sztuce— naprawdę nowej. „Sztuka radziecka pierwsza stała się czułym sejsmografem notującym wszelkie przemiany społeczne". Pierwsza sięgnęła po tematykę do kopalń i hut, kołchozów i potężnych laboratoriów naukowych. Pierwsza przedstawiła kobietę wyzwoloną z pęt kapitalistycznych, jako wartościowego człowieka w fabryce przy maszynie. Pierwsza przedstawiła cel życia ludzi nowych. Sztuka radziecka stała się sztuką ludową pod względem treści, zrozumiałą pod względem formy.

Sztuka, której celem ma być wielka twórczość dla mas ludowych, ma przed sobą tylko jedną drogę — realizm.

Gdy sztuka, gdy fotografika zbacza z drogi realizmu, gdy zamiast człowieka ukazuje robota, sprężynę czy but i guzik symbolizujący człowieka, wtedy fotografika staje się abstrakcyjną, oderwaną od życia, wtedy ucieka na pustynie duchowego osamotnienia, skupiając wokół siebie nieliczną garstkę „tułaczy pustynnych". Wtedy zatraca realizm, wyraża burżuazyjny formalizm. Taka jest granica formalizmu w fotografice.

To niezrozumienie wymagań stawianych przez realizm socjalistyczny przejawia się w fotografice przytłumianiem inwencji artystycznej. O ile malarstwo polskie znalazło odpowiedni punkt wyjścia dla rozwoju socrealizmu o tyle fotografika, która już w samej swej zasadzie jest realistyczna, usiłowała realizm ten spotęgować kosztem artystycznej strony fotogramu. I gdy jeszcze dwa lata temu mieliśmy w fotografice naszej poważne wpływy oportunizmu, które wyrażały się w „śrubkach i sprężynach" p. Dłubaka czy zabarwionych cieczach p. Obrąpalskiej, o tyle dzisiaj jesteśmy świadkami

*) „Historia Sztuki" — Ryszard Hamann, str. 894

„lewactwa w fotografice" wyrażającego się w bałwochwalczym stosunku do fotografii reporterskiej, w zastępowaniu fotografią reporterską fotografii artystycznej, fotografiki. Z jednej, obcej nam ideologicznie skrajności wpadliśmy w drugą.

Realizm socjalistyczny w malarstwie nie walczy z Rembrandtem, Rubensem czy Repinem, Kossakiem Juliuszem czy Gersonem — twórcami wybitnie realistycznymi. Tymczasem niektórzy działacze na polu fotografiki, w swej „hurra - lewicowości" potępili w czambuł całą dotychczasową stronę formalną fotografiki na rzecz fotografii czysto reporterskiej. Z wystaw zostały wyrugowane techniki, które zbliżały fotografię do malarstwa realistycznego, fotogramy mistrzów kamery, którzy umiejętnie opracowaną stroną formalną fotogramu podnieśli fotografię do godności sztuki.

Niezrozumienie istoty przemian społecznych i kulturalnych, nieumiejętność analizy tych przemian, upraszczanie sobie pewnych zagadnień i dokonywanie zmian bez ideologii marksistowskiej, powoduje z jednej strony powstawanie oportunizmu, przeciwstawianie się nowemu życiu, wleczenie się na pasku starego, z drugiej zaś strony jest wynikiem przysłowiowego „przegięcia pałki w lewo". Tak jest we wszystkich dziedzinach naszego życia, gdy czerpiąc z wielkiej skarbnicy doświadczeń Związku Radzieckiego, przyjmujemy tylko wzory, nie umiejąc równocześnie przyswoić sobie podstawy ideologicznej. Znajdywało to swoje odbicie zarówno w problemach kulturalnych jak i gospodarczych.

Ostatnio bardzo często spotykamy się z terminem „czysta fotografia". Człowiek niewtajemniczony w odpowiednią interpretację tego terminu, mylnie by sądził, że czysta fotografia to sztuka fotograficzna pozbawiona wszelkich naleciałości formalizmu, fotografika - realistyczna. Tymczasem rzecz ma się całkiem inaczej, jeden z czołowych i zasłużonych działaczy na polu fotografiki z pełnym entuzjazmem pisze w jednym z numerów „Świata Fotografii": „Czechosłowacy uprawiają to, co nazywamy „czystą" fotografią. Nie używają obiektywów miękkorysujących, szybek „duto". Zarzucili tak zwane „techniki szlachetne", nie robią solaryzacji, fotonitów, ani wycinanek. Są natomiast mistrzami bromu...". Czechosłowacy więc pod nazwą „czystej" fotografii robią czysto reporterską fotografię, poprawną pod względem techniki i kompozycji. A dalej czytamy: „...to, co u nas zwie się walką o socrealizm w sztuce fotograficznej, tam jest po prostu szukaniem tematyki socjalistycznej".

I tu ujawnia się całe wielkie nieporozumienie, niezrozumienie celu i zadań fotografiki, nieumiejętność rozgraniczenia fotografiki od fotografii reporterskiej.

Trudno reporterowi, którego tematyka jest uzależniona od potrzeb rynku i odbiorcy (agencje, prasa) nie wykonywać prac o tematyce socjalistycznej. Nie można jednak podciągać prac reportera pod miano sztuki tylko dlatego że fotografie jego są pod względem treści społeczne, ludowe, pod względem formy — ostre, wyraźne — tak jak nie można zaliczyć dobrego kamieniarza z Bródna do grona artystów-rzeźbiarzy-realistów.

W swej „hurra-lewicowości" zagubiliśmy pojęcie sztuki, hołdujemy fotografii reporterskiej, ostrości optycznej, poprawnemu bromowi, nasze konkursy i wystawy fotografiki są w wyniku tego wystawami fotografii reporterskiej.

Powiedzieliśmy już, że przyczyny tego stanu rzeczy tkwią w pozbawionym ideologii marksistowskiej naśladownictwie wzorów radzieckich (a szkoda, że nikt z naszych działaczy nie zapoznał rzesz fotografików z wysokim poziomem fotografiki radzieckiej), tkwią one również w tym, że nasi fotograficy nie są związani z klasą robotniczą, nie tkwią w niej, nie rozumieją jej i dlatego usiłują sztucznie do niej się zbliżyć. Klasy robotniczej nie można traktować według mentalności mieszczańskiej jako wielkiej bryły pozbawionej umiejętności krytyki i odróżnienia sztuki od dobrego rzemiosła. Dlatego nie można w „nadgorliwości" typowej dla pewnych warstw inteligencji mieszczańskiej dostosowywać zupełnie niepotrzebnie a bardzo szkodliwie poziomu wystaw niby do mentalności nowego widza, dawać ostre optycznie, wyraźne bromowe techniki, takie, które rzekomo poznać może i zrozumieć robotnik i chłop.

Ta polityka jest zła i wręcz szkodliwa, reakcyjna. Wypływa ona z mieszczańskiego stanowiska, z lekceważącego i pobłażliwego traktowania nowego widza. Przypomina to burżuazyjny koncert „dobroczynny" dla bezrobotnych w New Citty, na którym w pierwszej części grano walce i tanga, w drugiej zaś części, po wyrzuceniu z sali bezrobotnych, grano Chopina, Bramsa, Bethovena.

Tak nie wolno nam postępować. Zajrzyjmy do świetlic fabrycznych, przyjrzyjmy się robotnikom podczas koncertu Szostakowicza, Chaczaturiana — ile uczucia dla prawdziwej sztuki, ile uwagi i zrozumienia maluje się na robociarskich twarzach. Robotnik rozumie sztukę prawdziwą, sztukę naprawdę czystą — rozumie ją, jak rozumieć może tylko sztukę jednostka moralnie zdrowa, twórcza.

Tak błędne pojmowanie realizmu nie tyle godzi w samego artystę-fotografika, który może nagiąć swoje prace do poziomu fotografii reporterskiej, lecz godzi w nowego człowieka, odbiorcę — robotnika i chłopa. Mówi mu się o sztuce, a pokazuje oleodruk.

Tego nam robić nie wolno, należy z tym walczyć tak, jak walczymy z każdym odchyleniem oportunistycznym, czy lewackim w każdej dziedzinie naszego życia, gdyż opóźnia to nasz marsz ku socjalizmowi.

W. MIKULIN

O styl radzieckiej sztuki fotograficznej

(Z książki „Fotografia w 25-ciu lekcjach". Wyd. G. Goskinoizdat, Moskwa 1949).

Sztuka fotograficzna nie ogranicza się tylko do techniki, którą przy określonej wprawie i po pewnej praktyce, opanowuje każdy fotograf-amator. Równorzędnie z techniką amator, dążący do doskonalenia swej sztuki, powinien wytrwale zmierzać do opanowania ogólnej kultury artystycznej.

Prace radzieckich mistrzów fotografii dają obfity materiał do zapoznania się ze stylem radzieckiej sztuki fotograficznej.

Wnikliwa i głęboka znajomość tych dzieł pomoże amatorowi znaleźć własną, twórczą metodę pracy.

Współczesna sztuka burżuazyjna odciąga odbiorcę od rzeczywistości społecznej. Jedni artyści dają dokładnie zrobiony obraz przypadkowych zjawisk bez najmniejszego usiłowania uogólnienia ich — tak rodzi się naturalizm w sztuce. Inni dają dziwaczny świat, ujęty z niezwykłych punktów widzenia, bezprzedmiotową, wyrafinowaną grę barw, świateł i cieni, w której wykrzywia się, albo nawet przepada obraz rzeczy realnych; tacy artyści zwykle mają swoje ulubione sposoby, z których pomocą całe bogactwo żywego, realnego świata wtłaczają w obcą rzeczywistości i wątpliwą artystycznie formę, ignorując w dziele jego treść ideową; jest to tak zwany formalizm w sztuce.

Przejawy naturalizmu i formalizmu dają się często zauważyć w twórczości fotografów radzieckich. Wpływy tych prądów, obcych socjalistycznej sztuce, widoczne są niekiedy w pracach naszych mistrzów fotografii.

Dla autorów zdjęć formalistycznych charakterystyczne jest dążenie do przedstawienia zjawisk realnych w sposób niepoznawalny. W momencie dokonywania zdjęcia byli oni zajęci nie tym, co chcieli pokazać, a tym, jak chcieli pokazać. I jeżeli sposób pokazu (skrót perspektywiczny, światło) czynił przedmiot niepodobnym do siebie, pretensjonalnie specjalnym, bezsensownym, to, w ich wyobrażeniu, oznaczało to, jakoby wynaleziono „oryginalnie artystyczną formę".

Nic dziwnego, że pogoń za kompozycyjną „trickowością" zabijała temat. Ukazanie rzeczywistości, realnego zjawiska z takiego rzekomo nowego, a właściwie fałszywego punktu widzenia, z zamiarem oszołomienia widza nieoczekiwaną formą i zupełne wyjałowienie z ideowej treści dzieła, doprowadzały do wypaczania wyobrażanej rzeczywistości.

Formalizm jest absolutnie obojętny na tematy bliskie i zrozumiałe dla narodu, jest on obcy pojęciu narodowości w sztuce.

Błędy naturalistyczne spotykamy często w zdjęciach naszych fotografów, a zwłaszcza u początkujących amatorów, nie mających dostatecznego doświadczenia.

Cóż to jest naturalizm w fotografii?

Jest to — powierzchowny, przypadkowy, rzekomo obiektywny pokaz rzeczywistości „takiej, jaką ona jest", odmowa ukazania społecznej istoty zjawisk: fotograf jakgdyby uchyla się od oceny zjawisk ze społecznego punktu widzenia. Uważa za wystarczające przedstawić objekt zdjęcia w takiej postaci, jak go rejestruje aparat, zdejmuje on wszystko to, co leży w polu widzenia objektywu.

Niektóre przejawy naturalizmu w fotografii są najczęściej rezultatem zaabsorbowania się fotografów ukazywaniem biologicznych i czysto bytowych cech obiektu (życiowych). W portrecie jest to zasugerowanie się fakturą naskórka skóry, w zdjęciu rodzajowym — egzotyką („wygrywanie" szczegółów stroju, sprzętów itd.). Drobna cecha, szczegół, porywający fotografa, w tych wypadkach przygniata zasadniczą treść zjawiska, jego sens społeczny.

Błędnym jest przypuszczenie, że naturalizm jest przeciwieństwem formalizmu, chociaż w zdjęciach naturalistycznych bardzo często zauważa się jawne lekceważenie formy. Naturalistyczne objawy w fotografii często idą w parze z przejawami formalizmu i na odwrót.

W żywym, realnym życiu spotyka się fakty przypadkowe i fakty typowe. Wyobrażane na zdjęciu fakty przypadkowe mają charakter tylko zewnętrznego prawdopodobieństwa. Wyobrażenie zaś zjawisk typowych okazuje się bardziej przekonywującym i nosi charakter głębokiej prawdy.

Rozpatrzmy przykład: na każdym koncercie można znaleźć i sfotografować ziewającego człowieka. Zdjęcie będzie prawdopodobne — za tym przemawia określony fakt: na podstawie zdjęcia można, zdawałoby się, wyciągnąć wniosek: koncert jest zły, albo słuchacz niekulturalny. W rzeczywistości zaś, koncert był bardzo interesujący; człowiek, nieostrożnie ziewający przed obiektywem fotografa, poprostu przyszedł na koncert, nie zdążywszy odpocząć po dyżurze. W ten sposób zdjęcie, robiące wra-

żenie prawdopodobnego, okazuje się nieprawdziwym, wypaczającym rzeczywistość, szkalującym.

Za takim „prawdopodobieństwem" ukrywa się naturalizm, dla którego jest charakterystycznym wyłapywanie faktów przypadkowych, niewyczutych i artystycznie nieuogólnionych. Nam zaś potrzebne jest zdjęcie, odzwierciedlające prawdę, obmyślone i artystycznie skończone; takie zdjęcie, które potwierdza zasady socjalistycznej sztuki.

Z powyższego wypływa odpowiedź na pytanie, jakim powinien być styl radzieckiej fotografii.

Radziecka sztuka jest przede wszystkim pełna aktywnego zainteresowania żywym życiem we wszystkich jego przejawach, a szczególnie gorąco interesuje się rozwojem i umocnieniem socjalistycznej ojczyzny, rozwojem potęgi i kultury wielkiego narodu radzieckiego.

Poto, żeby środkami fotograficznymi wiernie pokazać nasze życie, trzeba się go gruntownie nauczyć, dobrze znać, odtwarzać je w działaniu, w ruchu. Z sumy zjawisk fotograf powinien umieć wydzielić zjawisko najbardziej przodujące, najbardziej charakterystyczne dla naszej radzieckiej rzeczywistości, umieć je uogólnić.

Artysta radziecki w procesie swej twórczej pracy powinien zawsze pamiętać o tym, dla kogo pracuje. Przed nim wielomilionowe masy ludowe, szukające w dziele sztuki materiału poznawczego, kształcącego, materiału mobilizującego do dalszego zwycięskiego postępu. Znaczy to, że do zadań sztuki radzieckiej należy wychowywanie mas w duchu ofiarnej miłości do socjalistycznej ojczyzny. W tym leży siła radzieckiej sztuki, określająca zatem i styl jej.

Kiedy towarzysz Stalin nazwał naszych pisarzy „inżynierami ludzkich dusz", miał na myśli te właśnie szerokie zadania wychowawcze, które powinna rozstrzygnąć radziecka sztuka.

Cechami charakterystycznymi prawdziwej sztuki radzieckiej jest jej wysoka ideowość, narodowość, radość życia i nieprzejednanie w stosunkach do wszystkiego, co wrogie sprawie socjalizmu.

Radziecki styl artystyczny rozwijał się razem ze wzrostem socjalizmu w naszym kraju. W atmosferze wielkiego politycznego i kulturalnego wzlotu zrodziła się nowa, pełnokrwista, narodowa sztuka, uduchowiona heroizmem walki o komunizm; sztuka, wzbogacona najróżnorodniejszą praktyką powszednią socjalistycznego budownictwa.

Istota ogólnego kierunku radzieckiej sztuki, która otrzymała nazwę „realizm socjalistyczny", była po raz pierwszy sformułowana przez towarzysza Stalina w jego rozmowach z pisarzami w związku z uchwałą CK WKP(b) z 23 kwietnia 1932 r. o przebudowie literacko-artystycznych organizacyj.

Jakie żądania stawiają przed artystą zasady realizmu socjalistycznego?

„Realizm socjalistyczny" — powiedział M. I. Kalinin na zebraniu pracowników sztuki miasta Moskwy 9 stycznia 1939 r. — powinien odpowiadać warunkom naszego socjalistycznego społeczeństwa. Jest on najwyższą zasadą sztuki. Wymaga to innego podejścia do rysowania charakterów i typów. Stawia to inne żądania całej kompozycji dzieła sztuki. Im wyżej stoi dzieło pod względem formy, pod względem swoich artystycznych zalet, tym bogatsze powinno być w swojej treści, tj. tym pełniej powinno ono odzwierciadlać nowy, socjalistyczny świat z jego gwałtownym dążeniem wprzód, z jego porywającymi perspektywami. I na odwrót, im dzieło bogatsze w swoją socjalistyczną treść, tym bardziej doskonałym powinno ono być pod względem swej formy i swych artystycznych zalet".

Realizm socjalistyczny, realizm budujący, będąc zasadniczą metodą twórczą radzieckiej sztuki, wymaga od artysty umiejętności prawdziwego odtwarzania życia, odtwarzania nie suchego, formalnego, martwego, nie, jak poprostu obiektywną rzeczywistość, lecz wyobrażenia rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Przy tym prawda i historyczna konkretność artystycznego obrazu rzeczywistości powinny być w zgodzie z zadaniem ideowego wychowania ludzi pracy.

Realizm socjalistyczny, ukazując całe tematyczne bogactwo naszej rzeczywistości, żąda od artysty umiejętności odróżniania zjawisk czołowych, pozytywnych, zjawisk zwycięskiego socjalizmu — od zjawisk charakterystycznych dla szczątków (życiowych, kulturalnych) przeszłości, skazanych przez historię na zagładę.

Realizm socjalistyczny zakłada u artysty istnienie bolszewickiej ideowości, jasności społecznego widzenia, umiejętności harmonizowania formy dzieła sztuki z jego treścią.

Ażeby opanować metodę realizmu socjalistycznego, trzeba dobrze znać życie narodu i całego kraju, widzieć tendencje jego rozwoju, znać realną rzeczywistość we wszystkich jej przejawach, rozumieć prawa rozwoju radzieckiego społeczeństwa i samemu brać udział w realizacji wielkich zadań, wysuwanych przez partię Lenina-Stalina w okresie przechodzenia do komunizmu.

Przełożyła Halina Dorysowa.

STEFAN CHASKIELEWICZ

Zagraniczny przemysł fotograficzny na XXIII MTP.

Zagraniczny przemysł fotograficzny jest reprezentowany na MTP 1950 roku przez Związek Radziecki, Niemiecką Republikę Demokratyczną oraz Czechosłowację.

Wynosząc wrażenie poważnego rozwoju i rozbudowy przemysłu fotograficznego w tych krajach stwierdzić jednak musimy, że na ogół, poza paru prawdziwie ciekawymi nowościami, oglądaliśmy eksponaty znane już z poprzednich MTP.

Postaram się omówić pokrótce stoiska poszczególnych krajów.

Związek Radziecki pokazał 4 typy aparatów fotograficznych:

1. „Lubitiel" — lustrzanka dwuobiektywowa na błony zwojowe 6×9 cm. Aparat o typie znanych „Komsomolców", lecz z jaśniejszym obiektywem (1:4,5) i bardziej precyzyjną migawką (czasy 1/10 — 1/200 sek.).

2. Moskwa II — na błony zwojowe 6×9 cm z obiektywem Industar 1:4,5. Aparaty te, odpowiedniki niemieckiej Super Iconty są już w sprzedaży w Polsce od pół roku.

3. „Zorkij" — aparat małoobrazkowy z obiektywami 1:3,5, 1:2 oraz 1:1,5 wyrabiany obecnie zamiast FED-ów. Precyzją wykonania i solidnością konstrukcji przewyższają „Zorkij" dawne FED-y. Aparaty te możemy uważać na równowartościowe z oryginalnymi Leikami II. Szkoda tylko, że tak jak i Leika II aparaty te nie posiadają czasów większych od 1/20 sek.

4. „Kijew II" — znane w Polsce odpowiedniki Contaxa II z obiektywami 1:2 oraz nowy typ aparatu małoobrazkowego „Kijew III" również z obiektywem o sile światła 1:2 z wmontowanym światłomierzem fotoelektrycznym. Jest to odpowiednik Contaxa III wykonaniem przewyższający bodajże swój pierwowzór.

Wszystkie aparaty fotograficzne radzieckie posiadają optykę „T". Do wszystkich aparatów wyrabiane są komplety filtrów wkręcanych ze szkła barwionego.

Czechosłowacja pokazuje trzy modele w tym jeden bardzo ciekawy. Jest to maleńki aparat „Microma" (wymiary zewnętrzne ca. 3×4×7 cm). Waży on zaledwie 200 gramów. Do aparatu tego stosuje się film 16 mm przy czym ładuje się jednorazowo odcinki długości 90 cm (na 50 klatek). Stosować można zarówno film dźwiękowy i wówczas klatka zdjęcia ma wymiary 11,5×15 mm, jak też i film o podwójnej perforacji przy czym klatka ma wówczas wymiary 10×15 mm. Aparat „Microma" zaopatrzony jest w obiektyw o sile światła 1:3,5, ogniskowa — 20 mm (anastygmat trzysoczewkowy „Mirar"). Całość daje wrażenie aparatu dobrze obmyślanego i precyzyjnie wykonanego.

Poza tym wystawiony jest aparat na taśmę 35 mm „Etareta" z obiektywem 1:3,5 — f 5 cm. Aparat popularny, mało efektowny z obiektywem wysuwanym, przy czym migawka znajduje się bezpośrednio za przednią soczewką obiektywu.

Trzecim modelem jest lustrzanka dwuobiektywowa na błony zwojowe 6×9 cm „Flexaret III". Format zdjęć 6×6 cm. Obiektyw zasadniczy Mirar „T" 1:3,5. Obiektyw górny 1:3. Migawka Prontor II. Aparat ten przypomina Rolleicord, jest ładnie wykonany i wygodny w obsłudze.

Poza aparatami fotograficznymi Czechosłowacja pokazuje znane u nas doskonałe powiększalniki 6×6 cm „Opemus", powiększalniki auautomatyczne 6×6 cm „Opematus" oraz potężne „Magnitarusy" 13×18 cm.

W pawilonie Niemieckiej Republiki Demokratycznej przyciąga przede wszystkim uwagę zwiedzającego stoisko Zeissa, na którym wystawiony jest piękny komplet obiektywów wymiennych do Contaxa. Pośród 8 obiektywów o różnych ogniskowych i o różnej budowie jest obiektyw szerokokątny Biogon 1:2,8 f-35 mm. Produkcja tych obiektywów wznowiona została dopiero w tym roku. Poza tym ciekawy Tele-Sonar 1:2,8 f-18 cm. Obiektyw ten ma dobudowany wziernik do nastawiania na ostrość, połączony z obiektywem system pryzmatów.

Na stoisku VEB (Vereinigung Volkseigener Betriebe der Photo und Kino Industrie) oglądaliśmy cały szereg dobrze znanych starych typów aparatów. Ciekawe, że wiele aparatów zmieniło swe nazwy i tak Baldina nazywa się obecnie Beltica, Fixfocus (popularny aparat składany 6×9 cm) nazywa się Belfocus, Practiflex z nieznacznymi ulepszeniami nosi nazwę Practica itd.

Z ciekawszych typów notujemy Atelier-Reflex-Primar obecnie nazwany Primaflex — duża lustrzanka jednoobiektywowa na format 9×12 cm wyrobu dawnej firmy Kurt Benzin. Piękny ten aparat dostarczany z obiektywem Tessar 1:3,5 f-21 cm wykonany jest nie gorzej jak przed wojną.

Ponownie dostarczane są Meister Korelle 6×6 cm, Tenax I i Weltax. Nowości jest aparat Mimosa II o dziwnym, niewygodnym, prawie kubicznym kształcie. Jest to apparat na taśmę 35 mm z obiektywem Trioplan 1:2,9 i z migawką Prontor II.

Ozdobą stoiska są aparaty Contax „S", które oglądaliśmy już w roku ubiegłym. Aparaty te stanowią w dalszym ciągu rewelację w technice budowy aparatów fotograficznych. Niewielu ze zwiedzających zauważyło zapewne, że z trzech wystawionych aparatów tego typu tylko jeden był prawdziwym aparatem. Pozostałe dwa eksponaty to niezwykle misternie wykonane atrapy reklamowe.

Firma Ihagee wyrabiająca Kino-Exacty (firma dotychczas prywatna) nie wzięła udziału w Targach.

Niestety nie widzieliśmy prawie wcale sprzętu fotograficznego niemieckiego, drobnych akcesorii i utensylii fotograficznych, które to towary interesują rynek polski.

Stoisko materiałów fotochemicznych bardzo skromne. Razi brak wyrobów Agfy. Jedynym upiększeniem są dwie... paczki papierów Mimosa.

Reasumując wrażenia z powyższego przeglądu osiągnięć przemysłu fotograficznego w różnych krajach podkreślić warto, że jedynie Związek Radziecki pokazał prawdziwie wysoki, całkowicie wyrównany poziom swych towarów. Wszystkie wystawione przez Związek Radzieck. aparaty były pełnowartościowe. Wyczuwa się wyraźnie, że produkcja radziecka jest starannie pomyślana i planowana centralnie. Wysiłek konstruktorów i techników nie rozprasza się w wielu kierunkach, lecz koncentruje się na niewielkiej ilości standartowych typów o ściśle określonym przeznaczeniu.

Przemysł niemiecki NRD przejmując wiele dodatnich tradycji przedwojennych przejął również niestety kapitalistyczne tendencje szukania atrakcyjności za wszelką cenę. Asortyment aparatów niemieckich jest zbyt duży, zbyt wiele widzi się nie wypracowanych do końca pomysłów, zbyt wiele widzi się skomplikowanych niepotrzebnie rozwiązań konstrukcyjnych, których celem jest silenie się na oryginalność lub obejście patentów konkurencyjnych.

Są jednak dążenia do unormowania produkcji i można wierzyć, że już podejmą Niemcy planową i skoordynowaną akcję skierowania przemysłu aparatów fotograficznych na właściwe tory.

Czechosłowacki przemysł aparatów fotograficznych jest jak gdyby produkcją uboczną bardzo dobrze rozbudowanego przemysłu kinematograficznego. Jeśli czeskie kamery i projektory 16 mm oraz fotograficzne powiększalniki są przemyślanymi i pełnowartościowymi osiągnięciami, to aparaty fotograficzne posiadają jeszcze charakter eksperymentów. Poważny postęp w stosunku do roku ubiegłego oraz ciekawe nowe osiągnięcia dają obraz intensywnych wysiłków zmierzających do przezwyciężenia trudności produkcyjnych.

Warto wspomnieć na zakończenie o pięknych kamerach i aparatach projekcyjnych kinematograficznych 16 i 35 mm. Szczególnie godne uwagi są: czeska kamera 16 mm (z optyką francuską „Kinoptik, Paris"), radziecka kamera 35 mm oraz niemieckie projektory 35 mm Ernemann VII.

BOLESŁAW MODRZEJEWSKI

Przestrzenne widzenie zdjęć stereoskopowych bez stereoskopu

Przestrzenne widzenie przedmiotów trójwymiarowych zawdzięczamy posiadaniu pary oczu. Obrazy powstające na siatkówce jednego i drugiego oka nie są identyczne, gdyż lewe oko ogląda przedmiot bardziej z lewej strony, a prawe — z prawej. Przedmiot jest widziany z dwóch punktów widzenia, pod dwoma różnymi punktami. W mózgu te dwa różniące się obrazy zlewają się w jedną całość. Wysiłek z tym związany daje nam wrażenie przestrzeni, daje możność lepszego orientowania się we wzajemnym położeniu otaczających nas przedmiotów.

Poza tą najważniejszą przyczyną istnieje szereg czynników drugorzędnych ułatwiających ocenianie odległości dzielącej nas od widzianych przedmiotów i wzajemnej odległości między nimi.

Nastawianie na ostrość obrazu na siatkówce oka odbywa się przez zmianę długości ogniskowej soczewki ocznej. Dokonują tego mięśnie zmieniające wypukłość soczewki. Czynność tę nazywamy akomodacją oka.

Gdy zwracamy uwagę na jakiś szczegół widzianego przedmiotu automatycznie ustawiamy osi gałek ocznych pod kątem względem siebie, tak, by promienie biegnące z tego punktu upadały na siatkówkę oka w miejscu, gdzie znajduje się najwięcej końcówek nerwowych. Jak wiadomo, kąt dokładnego widzenia oka jest bardzo mały. Możemy w danej chwili widzieć dokładnie tylko nadzwyczaj drobny wycinek przestrzeni. Przy patrzeniu kąt między osiami gałek ocznych jest tym bardziej ostry, im bardziej odległy jest przedmiot oglądany. Przy oglądaniu przedmiotów bardzo odległych osie gałek ocznych są równoległe. Na skutek dużego doświadczenia przy patrzeniu te dwie niezależne czynności: akomodowanie wzroku i ustawianie gałek ocznych pod właściwym kątem stały się nierozłączne. Przy kierowaniu oczu w dal akomodujemy wzrok na nieskończoność i jednocześnie ustawiamy osie gałek równolegle. Przy akomodowaniu wzroku na przedmiot bliski gałki oczne same ustawiają się pod kątem.

Wysiłek mięśniowy związany z akomodowaniem oka na różne odległości i ustawianiem gałek ocznych pod właściwym kątem jest podstawą do oceniania odległości dzielącej nas od przedmiotów. Ludzie niewykształceni, a mający dar obserwacji, wyczuwają związek między pracą oka a odległością oglądanego przedmiotu, i nie mogąc dać właściwego wytłumaczenia, wierzą, że przy oglądaniu przedmiotu wchodzą z nim jakby w namacalny kontakt. Dla nich „rzucanie wzrokiem", prowadzenie wzrokiem po przedmiocie, „szybkość wzroku" są powiedzeniami pełnymi dosłownej treści.

Okolicznością znakomicie ułatwiającą orientowanie się w przestrzeni trwójwymiarowej jest bezwiedne wnioskowanie na podstawie skrótów perspektywicznych obrazów przedmiotów o dobrze znanych wymiarach. Przedmioty odległe wydają się nam mniejsze od bliskich.

Duże znaczenie przy ocenianiu odległości odległych przedmiotów krajobrazu ma zacieranie się konturów przedmiotów na skutek rozpraszania światła przez warstwę atmosfery. Przedmioty odległe są bardziej zamglone niż przedmioty bliższe. Zjawisko to nazywamy perspektywą powietrzną.

Przy orientowaniu się we wzajemnym położeniu przedmiotów odległych posiadanie pary oczu nie ma znaczenia. Dwuoczne widzenie jest niezastąpionym środkiem do orientowania się w bliskim otoczeniu. W dalekim otoczeniu orientujemy się najczęściej nieświadomie na podstawie budowy obrazu perspektywicznego i perspektywy powietrznej.

Nieporównanie mniejsze znaczenie przy ocenie odległości posiadają efekty paralaktyczne zachodzące przy poruszaniu głową lub przy zmianie położenia obserwatora względem otoczenia, np. w pociągu. Przedmioty bliskie przesuwają się stosunkowo szybko na tle bardziej odległych. Im dalszy jest przedmiot, tym mniej przesuwa się na tle obrazu. Efekty te mają duże znaczenie dla zwierząt posiadających oczy na bokach głowy. Takie osadzenie oczu daje obszerny kąt widzenia i jest celowe w przypadku gatunków, dla których baczne obserwowanie otoczenia jest rzeczą bardzo istotną, gdyż pozwala schronić się w porę przed wrogiem. Zwierząta z tak rozstawionymi oczami mają przestrzenne widzenie upośledzone. Zwierzęta drapieżne mają oczy z przodu głowy, gdyż dla nich rzeczą najważniejszą jest jak najdokładniejsze wyróżnienie łupu pośród otoczenia. Zwierzęta z bocznym osadzeniem oczu mogą „mierzyć odległość wzrokiem" poruszając głową. Daje się to zaobserwować np u kur. Gdy kura chce skoczyć w żądane miejsce, ocenia odległość wykonując wahadłowe ruchy głową. Autor miał możność stwierdzenia z jak dużą precyzją oceniał w ten sposób odległość oswojony zając przed wykonaniem skoku na zastawiony stół.

*

Znajomość czynników odgrywających rolę w przestrzennym widzeniu posiada duże znaczenie, gdyż pozwala świadomie stwarzać warunki dla doznawania wrażenia przestrzeni trójwymiarowej przy oglądaniu obrazów dwuwymiarowych.

Najdoskonalsze złudzenie przestrzeni trójwymiarowej osiąga się przy oglądaniu zdjęć stereoskopowych. Mniej doskonałe poczucie przestrzeni powstaje przy oglądaniu (jednym okiem!) pojedyńczych perspektywicznych obrazów. Wyzyskanie perspektywy powietrznej jest ważnym środkiem malarza i fotografika dla uzyskania głębi obrazu.

Artykuł niniejszy jest poświęcony przede wszystkim widzeniu przestrzennemu przy oglądaniu zdjęć stereoskopowych bez stereoskopu. Widzeniu przestrzennemu przy oglądaniu pojedyńczych perspektywicznych obrazów poświęcony będzie artykuł specjalny.

*

Odtworzenie wrażeń doznawanych przy bezpośrednim oglądaniu trójwymiarowych przedmiotów jest możliwe przy oglądaniu dwóch obrazów fotograficznych tych przedmiotów dokonanych z dwóch punktów. Każdy z tych obrazów musi być widziany za pośrednictwem tylko jednego oka, przyczem lewe oko ogląda obraz otrzymany z lewego punktu, prawe oko — obraz uzyskany z prawego punktu.

Istnieją trzy sposoby pozwalające oglądać dwa obrazy znajdujące się w polu widzenia w taki sposób, by jeden z nich przeznaczony dla lewego oka był widziany tylko przez oko lewe, a drugi — przez oko prawe.

1. Dwa obrazy wykonane techniką czarnobiałą lub w barwach naturalnych, najlepiej w postaci przezroczy, umieszczone są obok siebie. Lewy obraz jest przeznaczony dla lewego oka, prawy — dla prawego. Efekt przestrzenny uzyskuje się przy oglądaniu obrazów przez specjalne urządzenia optyczne — stereoskopy. Przestrzenne widzenie można uzyskać również bez żadnych przyrządów, przy specjalnym sposobie oglądania, co jest głównym tematem artykułu.

2. W drugim sposobie dwa obrazy wykonane są w barwach dopełniających się: czerwonej i zielono-niebieskiej. Obrazy znajdują się jeden na drugim, najczęściej nadrukowane na papierze. Przy bezpośrednim oglądaniu tworzą one niezrozumiałą zamazaną plamę. Przestrzenne widzenie umożliwiają okulary, składające się z dwóch szybek-folii: czerwonej i zielono-niebieskiej. Obraz czerwony nie jest widoczny przez filtr czerwony, jest widoczny tylko przez filtr niebiesko-zielony, czyli tylko przez jedno oko. To samo tyczy drugiego obrazu. Obrazy takie nazywane są anaglifami. Przy oglądaniu anaglifów przez filtry-okulary otrzymujemy wrażenie przestrzeni. Obraz przestrzenny z reguły nie jest czarno biały, lecz posiada wyraźny odcień barwny. Sposób ten był używany do produkcji krótkometrażowych filmów stereoskopowych.

3. Sposób trzeci przestrzennego widzenia płaskich obrazów polega na rzutowaniu na ekran obrazu dla jednego oka przy pomocy światła spolaryzowanego poziomo, dla drugiego oka — przy pomocy światła spolaryzowanego pionowo.

Jak wiadomo w zwykłym niespolaryzowanym świetle drgania odbywają się we wszystkich kierunkach prostopadłych do promienia. W świetle spolaryzowanym całkowicie drgania zachodzą

tylko w jednym kierunku, np. w płaszczyźnie poziomej lub pionowej. Do otrzymywania światła spolaryzowanego używa się filtrów z masy otrzymanej na drodze sztucznej, tzw. polaroidu. W świetle przepuszczanym przez płytę polaroidową drgania zachodzą tylko w jednej płaszczyźnie.

Do patrzenia na ekran służą okulary polaroidowe. Jedna szybka przepuszcza światło spolaryzowane poziomo, druga — zaś światło spolaryzowane pionowo. W ten sposób każde oko otrzymuje przeznaczony dla niego obraz. W świadomości widza powstaje obraz przestrzenny.

Sposób ten jest używany przy produkcji filmów trójwymiarowych.

Fotografujących najbardziej interesuje sposób z dwoma obrazami stereoskopowymi umieszczonymi obok siebie.

Do sporządzania zdjęć stereoskopowych nie jest konieczny specjalny aparat stereoskopowy. Jest on niezbędny do zdjęć przedmiotów znajdujących się w ruchu. Przedmioty nieruchome można fotografować raz, a następnie drugi po przesunięciu aparatu o kilka centymetrów w lewo lub w prawo. Przy zdjęciach odległych przedmiotów np. w górach wskazane jest robienie zdjęć z punktów znajdujących się w większych odległościach od siebie, od kilkunastu centymetrów do kilku metrów, a w specjalnych przypadkach nawet więcej. Obrazek otrzymany z lewego punktu jest przeznaczony dla lewego oka i musi być naklejony z lewej strony. Oczywiście obrazy nie mogą być skręcone względem siebie. Odpowiadające sobie punkty obrazów połączone ze sobą powinny dawać linie równoległe. Jeżeli obrazki mają być oglądane przy pomocy stereoskopu, odległość odpowiadających sobie punktów powinna być rzędu średniej odległości gałek ocznych, tj. około 6,5 cm. Jeżeli obrazki mają być oglądane bez użycia jakichkolwiek przyrządów, odległość nie powinna przekraczać 5 cm. Stosunkowo łatwo przestrzenne widzenie bez przyrządów można osiągnąć przy obrazkach 4×4 cm umieszczonych obok siebie, oraz przy niepowiększonych, lub słabo powiększonych zdjęciach formatu 24×36 mm.

Urządzenia używane przy oglądaniu zdjęć stereoskopowych nazywane są stereoskopami. Istnieją dwa typy stereoskopów: najczęściej używane stereoskopy soczewkowe oraz stereoskopy lutrzane. W skład stereoskopu soczewkowego wchodzą dwie soczewki umieszczone od siebie w odległości równej przeciętnemu rozstawieniu gałek ocznych. Zazwyczaj nie są to całe soczewki o dobrze znanym kształcie kolistym, lecz mają wykrój pryzmatyczny.

Przy oglądaniu zdjęć stereoskopowych przez stereoskop jedno i drugie oko widzi tylko obraz znajdujący się przed nim bezpośrednio. Oko obserwatora mającego doświadczenie w patrzeniu przez lupę akomodowane jest przy użyciu stereoskopu na nieskończoność, ustawienie osi gałek ocznych zbliżone jest do równoległego. Dwa różne obrazy, powstające w jednym i drugim oku, są podobne do tych, jakie powstałyby przy bezpośrednim oglądaniu przedmiotu znajdującego się na zdjęciu. Zlanie się tych obrazów w jedności daje wrażenie przestrzenie zbliżone do doznawanego przy oglądaniu przedmiotu.

W stereoskopach używa się soczewek słabo powiększających (2—3x). Przez powiększenie osiąga się lepszą widzialność szczegółów i poprawniejszą perspektywę.

Wymiary zwykłych obrazków stereoskopowych są rzędu 6×6 cm do 7×7 cm. Do oglądania dużych obrazów stereoskopowych używany jest stereoskop lustrzany.

Widzenie przestrzenne przy oglądaniu zdjęć stereoskopowych przez stereoskop przychodzi bardzo łatwo i nie wymaga specjalnych ćwiczeń. Inaczej jest przy oglądaniu zdjęć bez stereoskopu. Widzieć przestrzennie zdjęcia stereoskopowe bez stereoskopu można po wyćwiczeniu się, po uzyskaniu pewnej wprawy w sposobie patrzenia odmiennym od codziennego.

Gdy patrzymy normalnie na jakiś przedmiot ustawiamy oczy w taki sposób, że osie gałek ocznych przecinają się w punkcie, na który zwróciliśmy uwagę. Oczy ustawiamy względem siebie pod pewnym kątem. Jednocześnie akomodujemy wzrok na taką odległość, by przedmiot będący obiektem naszego zainteresowania rysował się ostro na siatkówce oka. Na skutek ustawicznego powtarzania te dwie różne czynności wykonywane jednocześnie tak związały się ze sobą, że oddzielenie ich przychodzi nam z trudnością. Gdy osie oczu ustawiamy równolegle akomodujemy bezwiednie wzrok na nieskończoność, na przedmioty bardzo odległe. Gdy ustawiamy oczy pod dużym kątem względem siebie, automatycznie akomodujemy wzrok na bliskie odległości. Widzenie przestrzenne zdjęć stereoskopowych osiągnąć można tylko wtedy, gdy uda się oddzielić od siebie te dwie automatycznie związane ze sobą czynności. Rozluźnienie powiązania ich sprawia trudności i osiąga się po pewnej wprawie. W każdym razie nie jest tak trudne, jak to wydaje się nieznającym tej umiejętności.

Stosunkowo łatwo przychodzi gdy obrazki są małe i znajdują się blisko siebie. Wtedy sposób patrzenia nie różni się zbyt wiele od zwykłego. Można byłoby przypuszczać, że granicą, do której można dojść po dłuższej wprawie, jest równoległe ustawienie oczu przy akomodacji na odległość dokładnego widzenia np. 25 cm. W taki sposób musimy patrzeć na zwykłe obrazki stereoskopowe o podstawie 6,5 cm, aby uzyskać efekt przestrzenny. Niewątpliwie tak daleko

posunięte rozluźnienie powiązania akomodacji i ustawienia zbieżności osi oczu jest trudne do osiągnięcia i większość czytelników interesujących się omawianymi zagadnieniami tego nie osiągnie. Jednakże po długiej wprawie i ta granica może być przekroczona. Dla grafików, mających stale do czynienia ze stereoskopowymi zdjęciami lotniczymi terenu, umiejętność widzenia przestrzennego tych zdjęć bez przyrządów jest bardzo pożyteczna. Po długiej wprawie osiągają oni wyniki nieosiągalne dla ludzi nie posiadających takiej wprawy. Okazuje się, że jest możliwe widzenie obrazów stereoskopowych z normalnej odległości o podstawie nietylko 6.5 cm, równej przeciętnej odległości oczu, lecz nawet o podstawie do 8—10 cm, a w rzadkich przypadkach do 15 cm.

W tych krańcowych, akrobatycznych przypadkach sposób patrzenia odbiega całkowicie od normalnego. Ustawienie oczu jest przeciwstawieniem zwykłego zeza. Podczas gdy zwykły zez można określić jako zez dośrodkowy lub ku-nosowy, i na ogół nie jest dobrowolny, to zez tych mistrzów patrzenia jest odśrodkowy, kuuszny i dobrowolny. Nie zdarzyło mi się widzieć ani słyszeć o ludziach obdarzonych przez naturę tego rodzaju zezem.

Przeciętny śmiertelnik w bardzo krótkim czasie może uzyskać zdolność widzenia stereoskopowego obrazków o podstawie 5 cm, tj. obrazków których punkty odpowiadające sobie są odległe o 5 cm.

Istnieje parę rodzajów ćwiczeń prowadzących do widzenia stereoskopowego zdjęć bez pomocy stereoskopu.

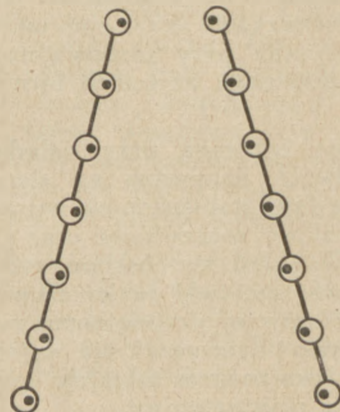
1. Ćwiczenia wstępne

Na kawałku papieru rysujemy najlepiej przy pomocy cyrkla dwie duże, ciemne, możliwie identyczne kropki; na początku w odległości 2 cm od siebie. Bierzemy arkusz papieru kancelaryjnego (lepiej karton) i ustawiamy między kropkami tak, że jedna kropka znajduje się z lewej strony papieru, druga — z prawej. Zależnie od jakości wzroku arkusz należy ustawić pionowo krótszą lub dłuższą stroną. Ustawiamy głowę tak by nos znalazł się w płaszczyźnie arkusza. Przy dłuższym wpatrywaniu się w kropki stwierdzimy, że odległość między nimi przy pewnym sposobie patrzenia może się zmniejszać. W końcu udaje się nam patrzeć w taki sposób, że widzimy tylko jedną kropkę. Początkowo kropka może wydawać się nieco zamazana, jednak szybko dochodzimy do tego, że widzimy ją całkiem ostro. W następnym doświadczeniu powiększamy odległość kropek. Arkusz przedzielający kropki ułatwia doświadczenie, jednak nie jest konieczny. Należy robić doświadczenia również bez przegradzania kropek.

Ustawiamy papier z kropkami przed sobą w odległości dokładnego widzenia. Patrzymy jak gdyby nawskroś przez papier, wyobrażając sobie na przykład, że patrzymy na odległe przedmioty; linię horyzontu, dalekie szczyty, chmury. Zauważymy zamiast dwóch kropek znajdujących się na papierze aż cztery. Papier albo głowę ustawiamy tak, by kropki znalazły się na jednej linii. Szybko stwierdzimy, że odległość między dwiema środkowymi kropkami przy pewnym sposobie patrzenia staje się mniejsza. Czynimy wysiłki, aby dwie środkowe kropki zbiegły się ze sobą. Z czterech kropek zostają trzy. Obserwujemy tylko środkową, starając się widzieć ją jak najostrzej. Całkowite ostre widzenie może sprawić trudności. Bardzo pomocne jest przy tym chwilowe silne wytrzeszczenie oczu. Gdy kropki są wykonane identycznie, uzyskujemy w końcu całkowitą ostrość widzenia środkowej kropki.

Przy powiększaniu odległości między kropkami i oglądaniu ich z tej samej odległości, akomodacja pozostaje taka sama, ale zmienia się kąt między osiami gałek ocznych. Kąt ten staje się coraz to bardziej ostry. W miarę zwiększania odległości między kropkami, trudności uzyskania pokrycia się kropek stają się większe. Sposób patrzenia przy ich pokryciu się jest bardziej odległy od normalnego. Zmęczenie oczu staje się większe. Wskazane jest dla wypoczynku zamykanie oczu i akomodowanie wzroku w tym czasie na nieskończoność. Ćwiczenia te nie są dla wzroku szkodliwe. Szybkie postępy czynią osoby młode; osoby starsze z mięśniami mniej sprawnymi nie mogą uzyskać równie dobrych wyników.

Zamiast kropek na papierze można używać kropek na przezroczystych szybach, np. niewywołanych, utrwalonychh kliszach fotograficznych. Jedną kropkę rysujemy na jednej szybie, drugą na drugiej. Przesuwając szyby, regulujemy odległość między kropkami. Oglądać kropki można na tle nieba. Początkowo akomodujemy wzrok na chmury i staramy się następnie by z czterech kropek powstały trzy jak podano wyżej.



Do ćwiczeń z kropkami może być użyty z powodzeniem rysunek 1.

Odległość dolnych kropek wynosi 6 cm. Doświadczenia należy zaczynać od obserwowania kropek górnych. Na początek wskazane jest stosowanie arkusza przegradzającego. Ćwiczenia należy wykonywać kilka razy dziennie przez szereg dni.

Przy poprawnym patrzeniu stożki powinny być wypukłe.

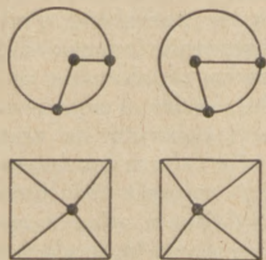
Przy patrzeniu zezującym stożki są wklęsłe.

Należy unikać zezowania, gdyż opóźnia to postępy w poprawnym patrzeniu. Gdyby na skutek przyzwyczajania się do zezowania nie udawało się patrzeć poprawnie, należy przerwać ćwiczenia. Po skierowaniu wzroku na odległy przedmiot podsunąć rys. 1 w pole widzenia, zaczynając od kropek górnych.

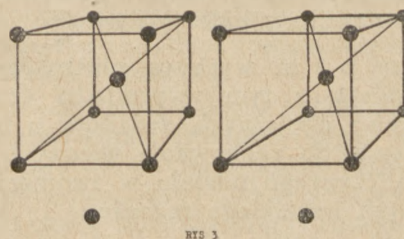
2. Ćwiczenia końcowe

Ćwiczenia w patrzeniu przy posiłkowaniu się kropkami jest nieco nudne i nie daje dużego zadowolenia z osiągniętych wyników. O wiele przyjemniej jest dokonywanie doświadczeń z obrazkami stereoskopowymi dającymi w przeciwstawieniu do ćwiczeń ze zwykłymi kropkami poczucie przestrzeni trójwymiarowej, co zwłaszcza dla początkującego, jest zawsze interesujące.

Do prób tych mogą być użyte podane poniżej rysunki. Otrzymanie złudzenia trójwymiarowej przestrzeni przy ich oglądaniu nie powinno sprawiać większych trudności. Gdyby pierwsze próby zawiodły należy wykonać więcej systematycznych ćwiczeń wstępnych z kropkami. Przy poprawnym patrzeniu stożek i piramidka są wypukłe. Przy patrzeniu zazującym (osi oczu skrzyżowane w pobliżu nosa) stożek i piramidka są wklęsłe. Przy patrzeniu poprawnym na rys. 3 widzimy sześcian, przy zezującym — wieżę. Wieża jest tym wyższa, im większa odległość widzenia. Podobnie — inne figury. Należy baczyć aby linia łącząca oczy i podstawa obrazków były równoległe. Jedynie wtedy następuje zlanie obrazków w całość trójwymiarową.


Rys. 2

Bardzo interesujące są próby widzenia przestrzennego przy użyciu małoobrazkowych zdjęć stereoskopowych. Można je łatwo sporządzić fotografując nieruchomy przedmiot z dwóch punktów odległych o kilka centymetrów. Zdjęcia dokonuje się z ręki, wystarczy małe poziome przesunięcie aparatu, bez zmiany miejsca fotografującego. Do pierwszych prób wystarczą odbitki kontaktowe. Dobrze jest nad lub pod obrazkami obok odpowiadających sobie punktów narysować identyczne duże kropki i następnie starać się, by przy patrzeniu się na nie zlały się ze sobą i stały się zupełnie ostre. Następnie przenosimy wzrok na obrazki. Powinniśmy ujrzeć trójwymiarowy obraz. Czynności te powinniśmy wykonywać ze skupieniem. Niebezpieczeństwo rozpraszania uwagi jest większe, gdy obraz nie posiada wyraźnych, dobrze odcinających się od otoczenia szczegółów. Gdy nie zależy nam na obrazkach, umieszczamy wyraźne kropki wprost na zdjęciach w odpowiadających sobie punktach.


RYS. 3

Przy ćwiczeniach należy zwracać uwagę na to, ażeby nie oglądać obu zdjęć zezując. Osi oczu powinny być prawie równoległe, słabo zbieżne, nie powinny w żadnym razie przecinać się ze sobą w odległości bliskiej czubka nosa. Przy silnym skierowaniu osi oczu ku nosowi obraz lewy widziany jest przez prawe oko, a prawy — przez oko lewe. Osiąga się wtedy efekt przestrzenny przeciwny do normalnego. Punkty, które powinny znajdować się najbliżej, znajdują się najdalej. Przedmioty wypukłe stają się wklęsłymi. Ten sposób patrzenia przychodzi bez najmniejszych trudności, nawet dla początkującego. Wystarczy zrobić silnego zeza, obserwując jednocześnie oba zdjęcia, albo jeszcze lepiej punkty umieszczone w odpowiednich miejscach nad zdjęciami. Łatwość uzyskania widzenia przestrzennego zdjęć stereoskopowych przez zezowanie można wykorzystać przy oglądaniu zdjęć bez stereoskopu. Obrazy stereoskopowe należy umieścić obok siebie odwrotnie niż to czyni się normalnie. Obraz uzyskany przy pomocy prawego punktu zdjęcia powinno się w takich przypadkach umieszczać z lewej strony pary zdjęć stereoskopowych. Zezując widzimy obraz znajdujący się przed lewym okiem przy pomocy oka prawego, dla którego ten obraz jest przeznaczony. Podobnie z prawym okiem. Widzi ono przeznaczony dla siebie obraz znajdujący się przed lewym okiem zezującego widza. Uzyskany efekt przestrzenny jest normalny.

TADEUSZ CYPRIAN

Aparat do masowej produkcji

Fotografia w Polsce Ludowej przestała być rozrywką małej garstki ludzi dobrze zarabiających, a stała się udziałem szerokich mas pracujących, które szybko podnoszą swą stopę życia i rozszerzają krąg swych zainteresowań na wszystkie dziedziny kultury i sztuki.

Świadczy o tym wystawa plastyków-amatorów, świadczą o tym wypowiedzi czynników społecznych i oficjalnych, świadczy o tym pęd do tworzenia, do zdobywania wiedzy o sztuce, do brania czynnego udziału w tworzeniu dzieł plastycznych wszelkiego rodzaju.

Fotografia nadaje się do ruchu masowego lepiej niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki, bo jest łatwo dostępna, nie wymaga długiego i trudnego szkolenia i daje dużo zadowolenia człowiekowi, któremu nie obojętne jest piękno i radość tworzenia, który jednak przy swej pracy zawodowej nie może poświęcić zbyt wiele czasu swemu zamiłowaniu.

Dlatego należyte rozpowszechnienie fotografii i skierowanie jej na właściwe tory, na tory realnego odtwarzania przyrody i człowieka, jego pracy i wypoczynku jest zadaniem stojącym przed Polskim Towarzystwem Fotograficznym i w tym kierunku poszły uchwały ostatniego Zjazdu Delegatów PTF w Opolu w kwietniu bieżącego roku.

Ale do realizacji tego zadania trzeba jako najważniejszej rzeczy odpowiedniej ilości sprzętu fotograficznego, bo bez dania człowiekowi do ręki aparatu fotograficznego nie wzbudzimy w nim zamiłowania do fotografii.

Nie musi to być bynajmniej sprzęt najwyższej klasy, nie muszą to być Leici, Contaxy czy Rolleiflexy, bo aparaty tego typu przeznaczone są do specjalnych zadań i do celów o jakich mówimy. nie są bynajmniej niezbędne

Natomiast potrzebny jest masowo produkowany, tani, ale solidnie wykonany aparat fotograficzny łatwy w obsłudze, dający w normalnych warunkach pracy dobre zdjęcia. Aparat ten nie powinien być zbyt skomplikowany bo to zwiększa jego cenę i trudność właściwego użycia, powinien jednak wystarczać do celów jakie ma przed sobą normalny amator, fotografujący wtedy, gdy ma na to ochotę, a nie wtedy, gdy musi, bo dostaje takie polecenie.

W kilku artykułach zamieszczonych w ostatnich zeszytach „Świata Fotografii" zajmowałem się postulatami techniki w związku z produkcją aparatów najwyższej klasy, albowiem takie rozważania wskazują przemysłowi fotograficznemu drogę spełnienia życzeń odbiorcy i zachęcają ten przemysł do ulepszania konstrukcji budowanych przez poszczególne fabryki kamer.

Obecnie chciałbym zająć się postulatami pod adresem przemysłu w dziedzinie aparatu masowej produkcji, jakiego tak bardzo potrzebuje nasz świat fotograficzny, korzystający z importu, na który składają się przeważnie aparaty wyższej klasy, a więc droższe w cenie i mniej dostępne.

Rozważania te są tym bardziej na czasie, że o ile mi wiadomo, w Planie Sześcioletnim jest projektowane między innymi zbudowanie zasadniczych typów aparatów fotograficznych i odpowiednie placówki techniczne rozważają ten problem od strony kalkulacyjnej, konstrukcyjnej i surowcowej.

Otóż jeżeli zastanowimy się nad potrzebami szerokiego rynku, moim zdaniem dojdziemy do przekonania, że przede wszystkim p o t r z e b n a j e s t k a m e r a n a b ł o n ę z w o j o w ą B II (6/9 cm), d a j ą c ą n a r o l c e 12 z d j ę ć 6/6 cm.

Format ten przyjął się bardzo szeroko w świecie amatorskim, spopularyzowany przez lustrzanki typu Rolleiflexa i inne podobne, jest dostatecznie duży, by nie wymagać powiększania każdego obrazka, poręczny przez używanie aparatu stale w jednej pozycji i ekonomiczny w zużyciu błony.

Konstrukcyjnie powinien być bardzo prosty; postulatowi temu odpowiada najlepiej kamera typu „box", a więc skrzynkowa kamera z dużym, jasnym celownikiem lustrzanym, wbudowanym w korpus aparatu.

Kamera taka może być z bakelitu, odlana w jednym kawałku, byle tylko odlew był gładki, porządnie zewnętrznie wykonany, obwiedziony liniami o pięknym połysku, tak, by całość robiła miłe, atrakcyjne wrażenie.

Obiektyw, jeżeli możliwe, o jasności około F/9, zaopatrzony w przysłonę otworkową, pozwalającą na stosowanie jasności F/11 i ewentualnie F/16, migawka regulowana na zdjęcie migowe przez około 1/75 sek. i czasowe. Jeden nagśrubek statywowy, uchwyty na rzemyk do noszenia aparatu, oto całe wyposażenie.

Celowe byłoby nadanie czołówce jak najpiękniejszego wyglądu, a więc zaopatrzenie jej napisem — nazwą aparatu, podkreślenie obiektywu odpowiednią ramką obwódkową tłoczoną wypukło w bakelicie, bo te drobne szczegóły zwiększają przyjemność amatora w posiadaniu aparatu i nie są psychologicznie do pogardzenia.

Obiektyw powinien mieć wystającą oprawę o tyle, by można było na nią założyć filtr lub osłonę przeciwsłoneczną.

Konstrukcja wewnętrzna obejmuje mechanizm posuwu filmu; najlepsze są takie urządzenia. które są najprostsze, a więc odejmowalna lub otwieralna na zawiasach tylna ścianka aparatu,

komora zdawcza i odbiorcza zwykłego typu i płytka naciskowa na tylnej ściance, gdzie powinno być również okienko kontrolne z zasuwką (błona panchro.). Klucz do posuwu filmu składany, by nie wystawał z kamery.

Budowanie aparatu na błony 6/9 na wałkach metalowych (Kodaka 620) nie jest celowe, bo błony tego typu u nas się zbytnio nie przyjęły: natomiast taka konstrukcja, by do aparatu nadawały się błony na obu systemach rolek, jest bardzo celowa.

Istotną sprawą w konstrukcji tej części aparatu jest jej szczelność, bo światło przenika przez najmniejszą niedokładność w dostosowaniu tylnej ścianki do korpusu aparatu, a stałe zadymienie filmu zniechęca amatora, który nie potrafi sam wadliwych miejsc uszczelnić.

Taki aparat typu „box", wyposażony w zgrabny futeralik z dermatoidu, wykonany w bakelicie (mógłby być nawet w kilku kolorach, a więc czarnym, brązowym i czerwonawym), powinien kosztować nie więcej niż 3 do 4 tysięcy złotych, a może jeszcze taniej przy naprawdę masowej produkcji.

Obiektywy do tego aparatu mogłyby wykonać bez trudu nasze zakłady optyczne z krajowego szkła optycznego (mamy przecież w Jeleniej Górze jedną z ośmiu światowych hut szkła optycznego), a konstrukcja migawki przy jej prostym wykonaniu nie powinna być kosztowna w masowej produkcji.

Aparat taki stanowiłby podstawę popularyzacji fotografii wśród szerokich rzesz amatorów, szukających w fotografii środka upamiętnienia ważniejszych lub milszych chwil życia, fotografujących z okazji uroczystości rodzinnych, wczasów, wycieczek i podróży. Ludzie ci stanowią początkową kadrę ruchu fotograficznego i z pośród nich wychodzą poważni pracownicy najwyższych szczebli.

Produkcja takich aparatów mogłaby obracać się w setkach tysięcy, bo raz przygotowana seria nie wymaga zmian poza ewentualnymi ulepszeniami produkcyjnymi. Aparaty tego typu niemal w niezmienionej konstrukcji cieszą się od wielu lat ogromną popularnością na całym świecie.

D r u g i m t y p e m aparatu masowej produkcji powinna być k a m e r a n a f i l m z w i j a n y 6/9, s k ł a d a n a. Aparat ten, znany z wielu modeli, jak Ikonta Zeiss Ikona, Bessa Voigtlaendera i wiele innych, jest wyższym typem kamery i wymaga znacznie lepszego obiektywu i migawki. Powinien on być wyposażony w obiektyw F 4,5, anastygmat typu Triotara, oraz migawkę typu Compur lub Ibsor, regulowaną od 1 sek. do $^1/_{200}$ sek., a nawet do $^1/_{400}$ sek., jeżeli to będzie możliwe bez zbyt wielkiego kosztu.

Kamera taka wymaga już obszernych studiów, przygotowania produkcji i rozpoczęcia produkcji obiektywów i migawek (te ostatnie możnaby na początek sprowadzić ze Związku Radzieckiego lub Niemieckiej Republiki Demokratycznej i rozpocząć produkcję od korpusów aparatów, by stopniowo przejść na pełne wykonanie w kraju).

Korpus aparatu powinien być z duraluminu lub innego lekkiego metalu, mieszek ze skóry, wszelkie okucia niklowane lub chromowane. Wykonanie aparatu musiałoby być bardzo precyzyjne i atrakcyjne; trudno tu wchodzić w szczegóły konstrukcyjne, należy tylko powiedzieć ogólnie, że celowym byłoby ograniczyć się do jednego typu i jednym typem migawki i jednym rodzajem obiektywu.

Zbudowanie takiej kamery byłoby rzeczą drugiego etapu planu produkcyjnego, bo studia wstępne zajęłyby znacznie więcej czasu, niż studia nad budową „boxu", choć rozpoczęłyby się (a raczej chyba już rozpoczęły) równocześnie.

T r z e c i m t y p e m k a m e r y masowego użycia byłaby l u s t r z a n k a d w u o b i e k t y w o w a typu zbliżonego do radzieckiego „Ljubitiela" lub Voigtlaendera „Brillanta", ale z pełnym nastawianiem na ostro na matówce.

Byłaby to kamera pośrednia między Rolleiflexem a Brilliantem, bo być może możnaby stosując nastawianie na ostro za pomocą przedniej soczewki obiektywu zastosować sprzężenie soczewki dolnego i górnego obiektywu za pomocą kół zębatych (podobnie jak to stosuje Voigtlaender w Superbie), tak, by górna komora celownikowa nie była li tylko zwyczajnym dużym celownikiem, ale dawała orientację co do ostrości obrazu, podobnie jak to się dzieje w Rolleiflexie.

Wydaje mi się, że wyposażenie komory celownikowej w nieruchomy obiektyw jest niejako oszukiwaniem amatora, który widzi ostry obraz na matówce, podczas gdy nie jest on bynajmniej ostry na filmie.

Gdyby takie rozwiązanie było technicznie zbyt skomplikowane, trzebaby uciec się do konstrukcji opartej na przesuwanej czołówce, co oczywiście skomplikowałoby i podrożyło kamerę w znaczny sposób.

Ten typ aparatu jest jeszcze najmniej skrystalizowany, bo mając do wyboru z jednej strony doskonały, ale bardzo drogi w budowie Rolleiflex lub Rolleicord, z drugiej zaś znacznie prostszy Brilliant trzeba zbudować coś pośredniego, by obniżyć koszt produkcji, a zapewnić amatorowi lustrzankę nietylko z nazwy, a poza tym wchodzą tu w grę jeszcze inne okoliczności, o których będzie mowa.

Dlatego aparat tego rodzaju wymaga osobnego omówienia; tu tylko sygnalizuję jego potrzebę i konieczność podjęcia prac wstępnych nad jego zasadą konstrukcyjną.

O s t a t n i ą k a m e r ą wreszcie jest k a m e r a m a ł o o b r a z k o w a typu Leici, Contaxa lub podobnego. I tu od razu wyłania się zupełnie nowy problem, który przekreśla dotychczasowe studia i wymaga rozpoczęcia ich na nowo.

Mam na myśli ukazanie się dwóch zupełnie rewelacyjnych konstrukcji aparatów małoobrazkowych, a to „Contaxa S" wyrobu Zeiss Ikona w Dreźnie oraz włoskiej kamery „Rectaflex".

Oba te aparaty oparte są na zasadzie nieruchomego pryzmatu, rzucającego obraz wytworzony przez lustro (skonstruowane i działające tak samo jak w zwykłej lustrzance jednoobiektywowej) na soczewkę wziernika, pozwalającego trzymać aparat na wysokości oka.

Konstrukcja ta przy ogromnej prostocie budowy zapewnia obraz tak jasny i wyrazisty, jakiego nie może dać żadna najlepsza nawet lustrzanka, pozwala na zdjęcia pionowe i poziome z równą wygodą i łatwością (a to jest jeden z głównych problemów przy lustrzankach 24/36 mm), nie wymaga przy wymianie obiektywów żadnych dodatkowych celowników (kamera w ogóle nie ma celownika), pozwala na pełną ocenę głębi ostrości w czasie nastawiania na ostro i w pracy jest znacznie szybsza niż Contax II lub Leica.

Poza tym odpada przy niej cały mechanizm sprzężenia obiektywu z dalomierzem (dalomierza nie ma w ogóle), słowem, prostota konstrukcji jest nadzwyczajna przy ogromnej sprawności działania i trwałości mechanizmu. Kamera ta jest na razie nowością i wskutek tego jest kosztowna (być może, że u nas ukaże się za jakiś czas w sprzedaży), ale z uwagi na prostotę budowy powinna być w przyszłości tańsza niż choćby Leica II.

Jeżeli więc mamy rozpoczynać studia nad budową aparatu małoobrazkowego, rozpocznijmy je w tym miejscu, gdzie inni zrobili już robotę pionierską, bo nie należy zaczynać od konstrukcji z dalomierzem, która moim zdaniem musi być z czasem wyparta przez konstrukcję z pryzmatem.

W ogóle mam wrażenie, że konstrukcja ta wyprze również i aparaty typu Rolleiflexa, bo nie ma powodu, by nie zastosować takiego pryzmatu i do formatu 6/6 cm, upraszczając budowę aparatu i dając fotografowi jednocześnie znacznie sprawniejszy instrument do ręki. Ale o tym problemie potem i to jest jeden z powodów, dla którego nie rozwijam obszerniej koncepcji budowy lustrzanki 6/6 cm, o której potrzebie tylko wspomniałem, ograniczając się na razie do omówienia „klasycznej" jej budowy.

Tak więc plan produkcyjny powinien moim zdaniem objąć przygotowanie do jak najrychlejszej masowej produkcji „boxów" 6/6 cm, szybkiego prowadzenia studiów nad kamerą składaną na film 6×9 cm, a w dalszych etapach studia nad budową lustrzanki 6/6 cm i kamery małoobrazkowej.

Kamery dwóch ostatnich typów możemy sprowadzać na razie z zaprzyjaźnionych krajów (Związek Radziecki, Czechosłowacja, Niemiecka Republika Demokratyczna), bo ilość ich nie będzie zbyt wielka, a tymczasem wytężyć wszelkie siły, by rzucić na rynek kamery masowego zapotrzebowania, a więc kamerę skrzynkową 6/6 cm i następnie składaną 6/9 cm.

Produkcja kamer na płyty stanowi osobne zagadnienie, związane ze studium konstrukcji kamery składanej 6/9 na film zwijany i byłaby aktualna dopiero w późniejszych etapach, o ile w ogóle dojdziemy do wniosku, że należy ją podejmować.

JERZY REMISZEWSKI

Xerografia

Ostatnie lata przyniosły nowy wynalazek w dziedzinie reprodukcji obrazów i druków przy pomocy światła. Trwający od 100 lat monopol fotografii opartej na światłoczułości soli srebra jest zagrożony. Nowa metoda, zwana xerografią (od xeros — suchy), zaprzęga do pracy od dawna znane, lecz dotychczas mało użytkowane, zjawisko elektryczności statycznej. Słuszniej więc możnaby ją nazwać elektrofotografią.

Abstrahując od tego, że xerografia daje obraz pozytywowy zarówno na płycie jak i na odbitce, istnieje pewna analogia między fotografią i xerografią.

Ultra cienka warstewka substancji fotoprzewodzącej (zazwyczaj selenu) zastępuje emulsję światłoczułą. Proszek i ciepło pełnią rolę analogiczną do wywoływacza i utrwalacza.

Istotą nowej metody jest zaobserwowany fakt, że naładowany fotoprzewodnik rozładowuje się w miejscach naświetlonych, tworząc w ten sposób elektrostatyczny obraz utajony.

Płytę xerograficzną przygotowuje się przez pokrycie płytki metalowej ultra cienką warstewką selenu, parującego w wysokiej próżni i podwyższonej temperaturze. Selen w ciemności jest złym przewodnikiem i naładowany do pewnego dodatniego potencjału (np. przez pocieranie wełną), zachowuje go na powierzchni dość długo. Natomiast pod wpływem światła jego przewodnictwo elektryczne może się zwiększyć nawet do miliona razy. Przy dostatecznie cienkiej warstewce selenu, w miejscach naświetlonych, ładunki elektryczne spływają do podłożonej płytki metalowej.

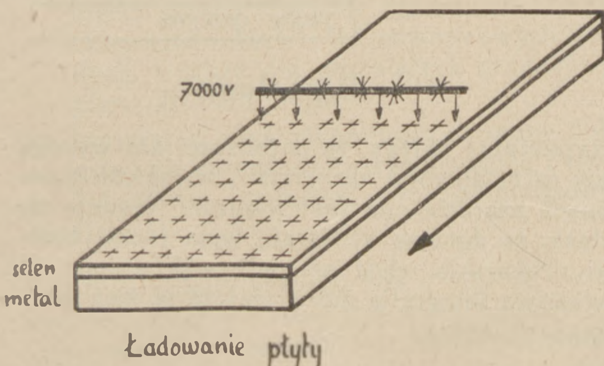
Powstały w ten sposób utajony obraz można ujawnić przez posypanie naświetlonej płyty lekkim proszkiem, np. lycopodium. Jest rzeczą od dawna znaną, że naelektryzowane przedmioty przyciągają drobne kawałki papieru, kurzu itp. Ułożony na powierzchni płyty proszek w kształcie obrazu może być przeniesiony na przyłożony wilgotny papier. Jest zrozumiałe, że przy takiej

metodzie wywoływania i kopiowania nie można liczyć na dokładność otrzymywanych rezultatów, oraz na wielokrotne kopiowanie.

Elektryzowanie płytki selenowej przez pocieranie nie daje nigdy równomiernie rozłożonego ładunku, a więc prowadzi niejako do nierównomiernej czułości materiału w obrębie jednej płyty. Poza tym proszek używany do wywoływania, oprócz przyciągania elektrostatycznego, dzięki swej normalnej przyczepności (adhezji), przylega również, choć w mniejszym stopniu, do miejsc nienaelektryzowanych. Nie można więc otrzymać czystych świateł obrazu. I wreszcie przenoszenie obrazu na wilgotny papier zmniejsza dalej zdolność rozdzielczą metody i rozładowując płytę, uniemożliwia dalsze kopiowanie.

Ostatnie dwa lata intensywnych prac badawczych doprowadziły do znacznego ulepszenia metody.

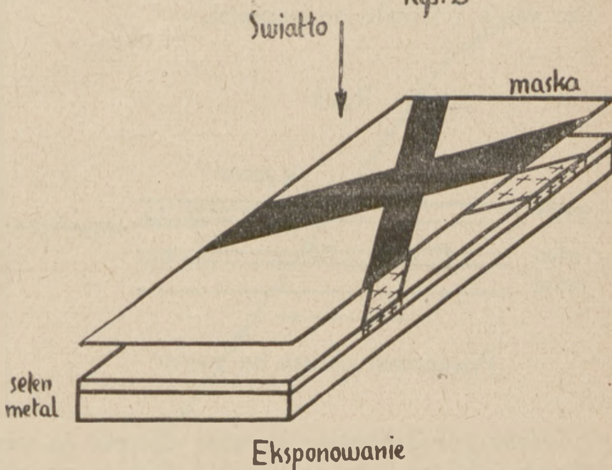
Przede wszystkim zamiast elektryzowania płyty przez pocieranie, wprowadzono ładowanie przez przesuwanie jej w sąsiedztwie przewodnika o potencjale około 7 000 volt. Otrzymywany w tych warunkach ładunek powierzchniowy jest silny, i co najważniejsze, najzupełniej równomierny.

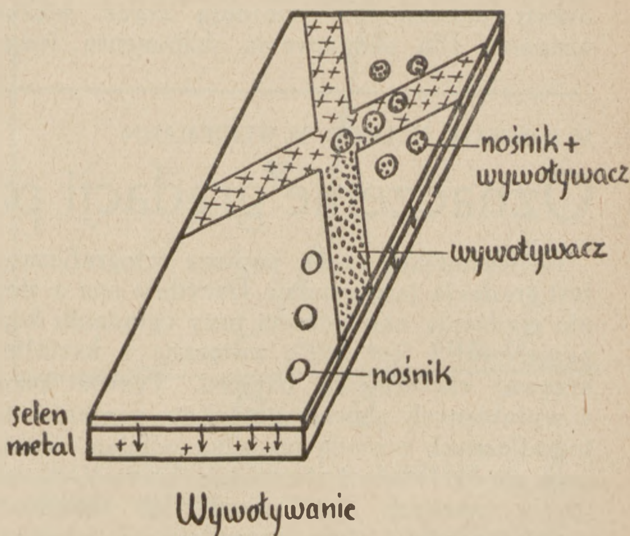


W odróżnieniu od materiałów opartych na światłoczułości soli srebra, płyta xerograficzna jest praktycznie niezniszczalna i może być używana wielokrotnie. Jest zdumiewające, że naświetlona płyta xerograficzna utrzymuje obraz utajony do 240 godzin bez wyraźnego zmniejszenia zdolności rozdzielczej.

Zmieniono również „wywoływacz". Dotychczas stosowany, jednorodny proszek, nie posiadający własnego ładunku elektrycznego, został zastąpiony mieszaniną dwóch różnych substancji. Ziarna jednej — o wiele większe, zwane są nośnikiem, ziarna drugiej — bardzo drobne, są właściwym wywoływaczem. Obie substancje są dobrane tak, że przy mieszaniu ładują się elektrycznie do przeciwnych znaków: nośnik — dodatnio, wywoływacz — ujemnie. Oglądany pod mikroskopem „wywoływacz" przedstawia obraz dużych kulek nośnika oblepionych, dzięki wzajemnemu przyciąganiu elektrostatycznemu, drobnymi cząstkami właściwego wywoływacza.

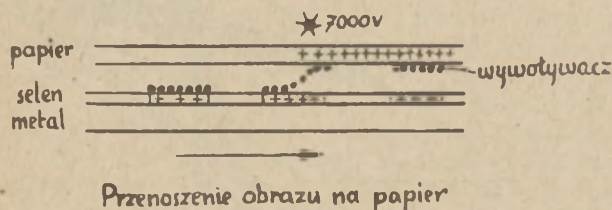
Ukośnie ustawiona, naekspcnowana płyta, posypana jest mieszaniną proszków. Drobne cząsteczki właściwego wywoływacza przyciągane są silnie (różnoimienne ładunki) do miejsc nienaświetlonych, a więc naładowanych dodatnio. Opuszczają więc one nośnik i pozostają na płycie. Nadmiar proszku zsypuje się z płyty. Przyległy dzięki adhezji wywoływacz w miejscach naświetlonych, a więc nienaładowanych, strącony zostaje mechanicznie stosunkowo dużymi i ciężkimi ziarnami nośnika. Proszki wyrabia się z plastyków syntetycznych — termożywic. Mogą one naturalnie być barwione na dowolne kolory. Kopiowanie zostało również udoskonalone. Do przenoszenia obrazu używa się suchego papieru (w ogóle może to być każdy materiał nieprzewodzący elektryczności), który przykłada się do „wywołanej" płyty. Płytę wraz z przyłożonym papierem przesuwa się ponownie pod przewod-





nikiem naładowanym do 7 000 volt. Silnie naładowany papier (znajduje się on od strony przewodnika) przyciąga cząstki wywoływacza od płyty do siebie. Zupełnie czysta płyta nie traci nic ze swego obrazu utajonego i służyć może setki razy do dalszego kopiowania.

Obraz na papierze utrwala się bardzo prosto— przez krótkie ogrzanie do temperatury 100—150° C. Proszek stapia się przy tym, przylegając silnie i trwale do papieru.



Przenoszenie obrazu na papier

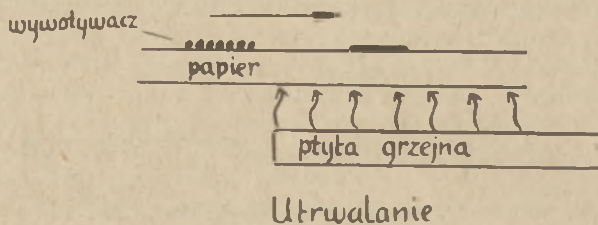
Obraz xerograficzny pozwala obecnie na uzyskanie zdolności rozdzielczej 8 linii na 1 milimetr, nie odbiega więc zbytnio swoją dokładnością od przeciętnej fotografii srebrowej. Jeśli chodzi natomiast o oddawanie prawidłowe półtonów, to uznać należy, że xerografia pozostaje na razie znacznie w tyle za fotografią. Półtonowe zdjęcia xerograficzne, które mogłem oglądać, noszą cechę pewnego prymitywizmu — są płaskie i ubogie w półtony.

Nic więc dziwnego, że z tych względów, xerografia uzyskała dotychczas znaczenie jedynie w dziedzinie reprodukcji kreskowej. Znajdujące się w handlu xerograficzne aparaty do reprodukcji dokumentów znajdują coraz większe uznanie. Dla skopiowania dokumentu jednostronnie pisanego, przy dostatecznie dobrej jakości, potrzeba zaledwie 45 sekund, a więc znacznie mniej niż przy metodzie fotograficznej.

Zastosowano również zmodyfikowaną metodę xerografii do druku rotacyjnego, osiągając zupełnie dobre wyniki przy szybkości dochodzącej do 400 mb na minutę.

Zaletami xerografii są — jej taniość (materiał i czas), wadami — mała czułość (około 1/50), mała zdolność rozdzielcza i pojemność tonalna (około 1/10) przeciętnych emulsji fotograficznych, a poza tym nieportatywna płyta.

Pamiętać jednak należy, że metoda ta została opatentowana teoretycznie w roku 1937, a dopiero w roku 1948 zaczęto ją opracowywać technicznie. Wobec przeszło 100 lat rozwoju fotografii, okres dwóch lat, który ma za sobą xerografia jest stanowczo zbyt krótki, aby móc w tej sprawie wypowiedzieć ostateczne zdanie. Faktem jest, że start nowej metody był błyskawiczny jednakże na razie jest tylko... startem.



Utrwalanie

Przypuszczać należy, że najbliższe lata wykażą jakie są możliwości xerografii i w jakichh dziedzinach znajdzie ona zastosowanie. Wydaje się jednak, że domeną xerografii będą raczej techniki drukarskie, choć nie jest wykluczone, że i właściwa fotografia może znaleźć w niej groźnego konkurenta.

M. ILIŃSKI, R. HODBOD, H. WEIDEMANN

Oznaczenie gradacji papierów fotograficznych*)

Najważniejszą cechą papieru fotograficznego jest gradacja jego emulsji. Decyduje ona o stopniu złudzenia naturalności przy oglądaniu kopii papierowej i jest ściśle związana z kształtem krzywej zaczernienia papieru. Prawie każdy z wyrabianych obecnie gatunków papierów fotograficznych posiada po kilka odmian, różniących się kształtem i stromością krzywej zaczernienia, zwanych „gradacjami" lub „stopniami kontrastowości", które pozwalają na uzyskanie zadowalających kopii z negatywów o różnym kontraście i o różnym nachyleniu krzywej zaczernienia. Ilość „gradacyj" jednego gatunku papieru dochodzi do ośmiu, przy czym są one oznaczone przeważnie słowami: ultra twarda, bardzo twarda, twarda, normalna, lub medium, specjalna, miękka, bardzo miękka, ultra miękka. Różne fabryki wprowadziły różne oznaczenia słowne, a papiery oznaczane tym samym słowem np. „normalne" różnią się znacznie między sobą pod względem gradacji. (1). Ten stan rzeczy utrudnia pracę konsumentom papierów fotograficznych i zmusza ich do wykonywania prób praktycznych z nowymi gatunkami papierów, celem wyrobienia sobie własnej, empirycznej opinii o ich gradacji.

Potrzeba wprowadzenia oznaczania liczbowego gradacji papierów jest ważna nie tylko dla konsumentów. lecz również i dla wytwórni materiałów światłoczułych, które prowadząc kontrolę jakości swoich wyrobów muszą się opierać na pomiarach fizycznych i oznaczeniach liczbowych, a nie na wyczuciu subiektywnym i umownych słowach, zmieniających znaczenie co pewien czas, zależnie od mody i stylu negatywów fotograficznych I tak np. obecne nega-

krzywy „normalne" wywołane w wywoływaczu drobnoziarnistym do $\gamma = 0,7—0,8$ i D max = 1,2—1,5 różnią się znacznie od „normalnych" negatywów z przed 25 lat, wywołanych do $\gamma = 1,0—1,2$ i D max = 2,0—2,5, wskutek czego obecne papiery „normalne" są znacznie bardziej kontrastowe od dawnych papierów tak samo oznaczanych.

Pierwszą wytwórnią polską, która zaczęła oznaczać liczbowo gradację papierów fotograficznych, nie zrywając jednak z oznaczeniami słownymi, był „Foton" (1). Obecnie podtrzymuje tę inowację Film Polski, umieszczając na etykietach oznaczenia gradacji w stopniach.

Podstawą do liczbowego oznaczania gradacji papierów fotograficznych jest krzywa zaczernienia emulsji i wrażenie subiektywne widza, oglądającego odbitki. Krzywa zaczernienia papierów fotograficznych przebiegają rozmaicie, dają się jednak wyróżnić wśród nich następujące typy:

1. krzywa o długim odcinku prostoliniowym i nieznacznych zagięciach górnym i dolnym (rys. 1), typowa dla emulsyj chlorobromosrebrowych portretowych i niektórych bromosrebrowych miękkich i specjalnych;
2. krzywa o silnym zagięciu dolnym i stromej części górnej (rys. 2), typowa dla emulsyj chlorosrebrowych i bromosrebrowych twardych, a także dla pozostałych gradacyj papieru „Brovira" Agfa;
3. krzywa „z" otrzymana przez sztuczne doformowanie normalnej krzywej metodą Persona i innymi metodami rozdzielnotonowymi (rys. 3).

*) Praca niniejsza wykonana była w roku 1947 w laboratorium sensitometrycznym Bydgoskich Zakładów Fotochemicznych, oraz referowana na drugim międzynarodowym zjeździe techników filmowych czeskich i polskich w Żeleznym Brodzie (Czechosłowacja) w roku 1949.

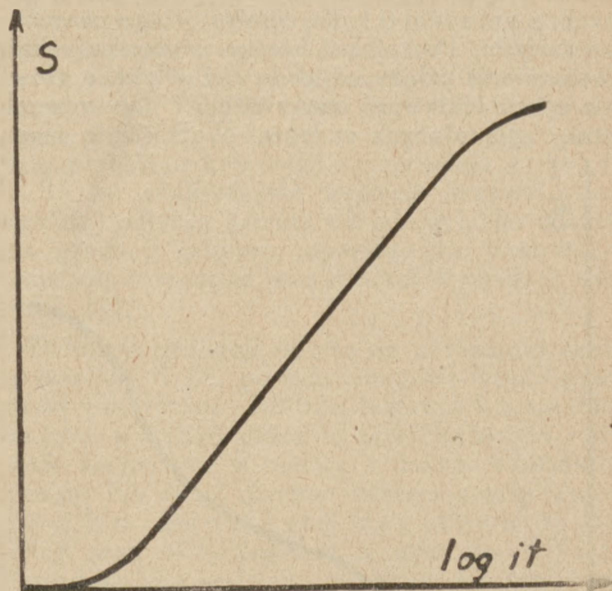
Celem pracy było znalezienie najdoskonalszego kryterium oznaczania liczbowego gradacji papierów fotograficznych. Używane w tekście terminy i symbole nie są zgodne z opracowywanym obecnie przez Polski Komitet Normalizacyjny projektem słownictwa sensitometrycznego, oraz z normą radziecką G. O. S. T. 2653-44. W celu uniknięcia nieporozumień podajemy zestawienie głównych różnic:

Oznaczenia używane w poniższej pracy: Termin	Symbol	Oznaczenia w/g projektu normy P.K.N.: Termin	Symbol
Zaczernienie	S	Gęstość optyczna	D
Zadymienie	S min	Gęstość optyczna zadymienia	Do
Naświetlenie: log. (i. t)	E	Naświetlenie: E. t	H
gdzie „i" jest to oświetlenie w luxach		gdzie „E" jest to oświetlenie w luxach	

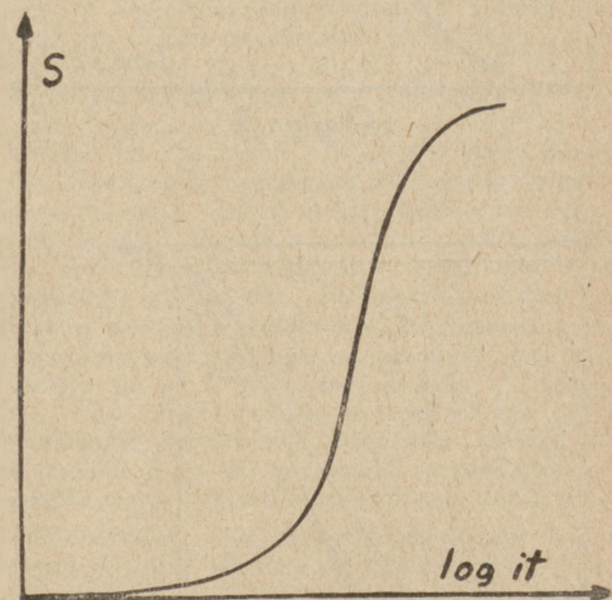
Praca ta była publikowana w czeskim biuletynie „Prahlad Fotografic a Filmu" wydanym przez Ceskoslovensky Statni Film.

Z krzywej zaczernienia można odczytać szereg wielkości charakteryzujących papier fotograficzny (rys. 4).

1. Zaczernienie maksymalne S max
2. Zaczernienie minimalne albo zadymienie S min



Rys. 1.

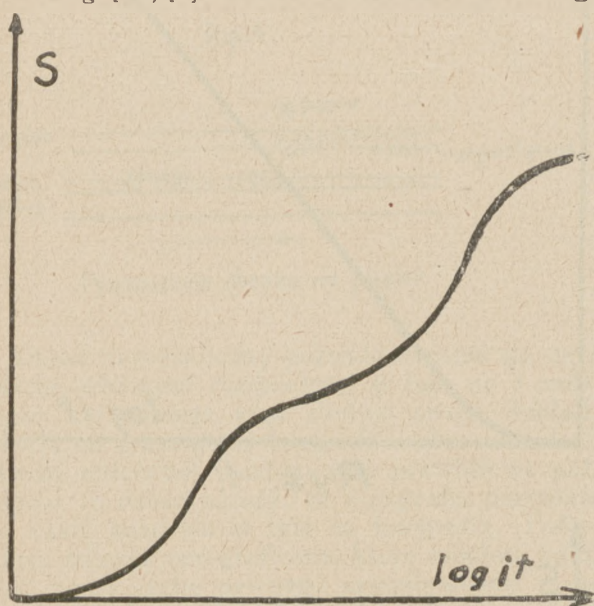


Rys. 2.

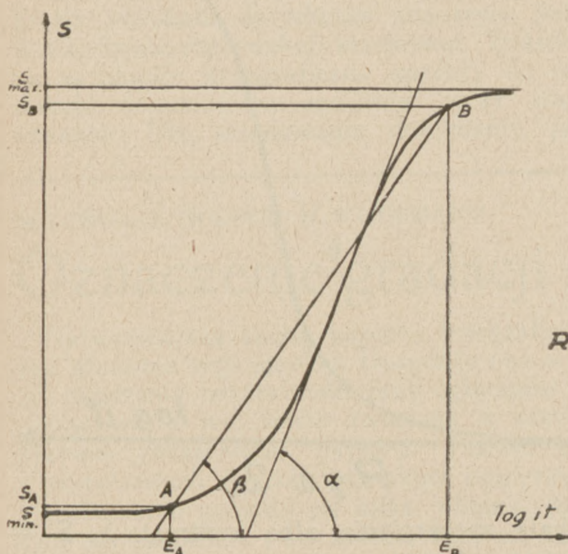
3. Skala zaczernienia albo kontrast $\Delta S = S_{max} - S_{min}$
4. Początek użytecznej skali zaczernienia S_A
5. Koniec użytecznej skali zaczernienia S_B
6. Użyteczna skala zaczernienia $\Delta S_W = S_B - S_A$
7. Użyteczna skala naświetlenia $\Delta E_N = E_B - E_A$
8. Gradient średni $G = tg\ B$
9. Gradient maksymalny (gamma) $\gamma = tg\ \alpha$

Zaczernienie maksymalne Smax waha się w granicach od 1,7 (papiery chlorosrebrowe błyszczące o gradacji bardzo twardej) do 1,2 (papiery bromosrebrowe matowe).

Zaczernienie minimalne, czyli zadymienie powinno równać się zeru dla emulsyj świeżo wylanych, a najwyżej 0,1 dla emulsyj długo przechowywanych. Początek i koniec użytecznej skali zaczernienia zależy od wielu czynników, a głównie od subiektywnej oceny odbitek papierowych przez oglądających widzów. Wartości te mogą



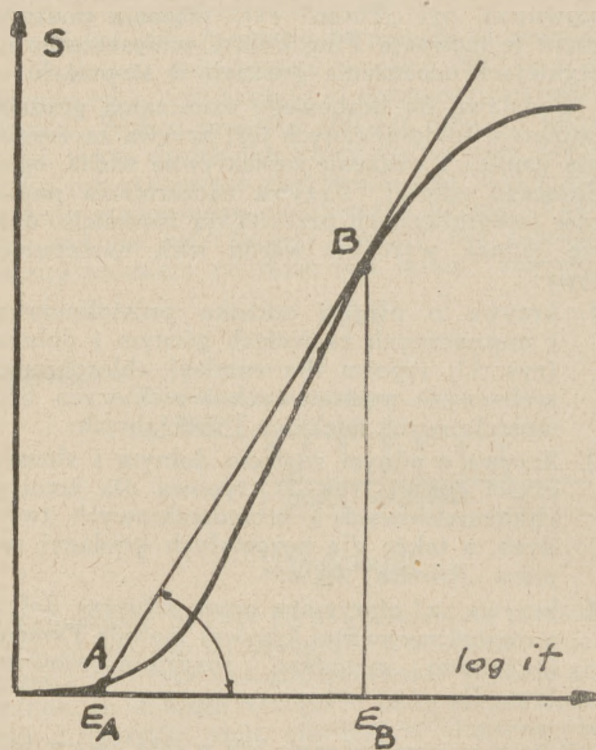
Rys 3.



Rys.4

być oznaczone wyłącznie na drodze statystycznej. Początek i koniec użytecznej skali naświetlenia związany jest funkcjonalnie z początkiem i końcem użytecznej skali zaczernienia. Dla E_A i E_B podawano następujące definicje:

1. E_{A1} jest rzutem na oś log it punktu A, którego rzut S_A na oś S stanowi pierwsze, dostrzegalne okiem zaczernienie (próg czułości) emulsji (1).
2. E_{A2} jest rzutem na oś log it punktu A, którego rzut na oś S posiada wartość: $S_A =$ Smin + 0,04 (2).
3. E_{A3} jest rzutem na oś log it punktu A, w którym styczna do krzywej zaczernienia posiada nachylenie (gradient świateł) Gś = 0,2 γ (3).
4. E_{A4} jest rzutem na oś log it punktu A, w którym styczna do krzywej (gradient świateł) Gś = 0,1 G (4), Rys. 5.



Rys. 5.

5. E_{B5} jest rzutem na oś log it punktu B, którego rzut S_B na oś S stanowi ostatnie, dostrzegalne okiem zaczernienie, zaledwie dające się odróżnić od zaczernienia maksymalnego Smax (1).
6. E_{B6} jest rzutem na oś log it punktu B, którego rzut na oś S posiada wartość: $S_B =$ Smax — 0,1 (2).
7. E_{B7} jest rzutem na oś log it punktu B, w którym styczna do krzywej zaczernienia posiada nachylenie (gradient cieni) Gc = 0,5 γ (3), (5).
8. E_{B8} jest rzutem na oś log it punktu B, przez który przechodzi styczna posiadająca gradient G = 10 Gś (4).

Kryteria 1 i 5 są subiektywne i dają wyniki wahające się w dość szerokich granicach (zwłaszcza kryterium 5), zależnie od wielkości i kształtu obserwowanych pól, natężenia światła i czułości oka obserwatora na kontrasty jasności. Długoletnia praktyka autora i współpracowników w codziennym odczytywaniu wartości

E_A i E_B przy wykonywaniu prób emulsyj w fabrykach fotochemicznych wykazała, że jest ono dostatecznie dokładne, aby odróżnić normalnie stosowane odstępy między sąsiednimi odmianami gradacji papieru.

Sposób ten nadaje się doskonale do szybkich oznaczeń użytecznej skali naświetleń w ruchu fabrycznym.

Kryterium 2 jest w dobrej zgodności ze statystyczną oceną większej ilości obserwatorów i odpowiada określonemu liczbowo obiektywnemu kryterium 1. Kryterium 6 nie odpowiada statystycznej ocenie kryterium 5.

Badania statystyczne przeprowadzone przez jednego z nas w roku 1947 na 6 odmianach emulsji i podłoża papieru wykazały, że S_B = Smax — 0,05, tj., że ostatnie zaczernienie zaledwie dające się odróżnić okiem od zaczernienia maksymalnego, jest od niego mniejsze o 0,05, a nie o 0,1. Odpowiadające mu naświetlenie będzie oznaczane w dalszym ciągu przez E_{B9}.

Tabela 1.

Emulsja	Podłoże	Wartości statystyczne	
Bromosrebrowa mięk.	Błyszczące	0,035	0,043
Bromosrebrowa mięk.	Półmatowe	0,045	0,048
Bromosrebrowa spec.	Matowe	0,044	0,057
Chlorosrebrowa mięk.	Błyszczące	0,015	0,085
Chlorobromosr. mięk.	Półmatowe	0,043	0,055
Chlorobromosr. mięk.	Matowe	0,043	0,028
Przeciętnie		0,038	0,052

Gradient średni może przyjmować różne wartości, zależnie od zdefiniowania punktów granicznych A i B. W dalszym ciągu niniejszej pracy odróżniać się będzie gradient średni oparty na definicji punktów A i B według kryteriów 1 i 5, 2 i 6, 3 i 7, 4 i 8, przy czym różnica ta będzie wykazana w indeksie, np. $G_{1.5}$.

Gradient maksymalny, czyli gammę stanowi maksymalne nachylenie krzywej zaczernienia, tj. tg α, gdzie α jest kątem zawartym między osią log it i styczną do krzywej w punkcie przegięcia. W wypadku gdy krzywa posiada kilka punktów przegięcia (rys. 3), definicja gammy staje się niejednoznaczna, odróżnia się wtedy gradient maksymalny cieni i gradient maksymalny świateł.

Powstaje pytanie, na jakiej podstawie zdefiniować gradację emulsji papieru. Proponowane były następujące sposoby:

1. miarą gradacji jest gradient maksymalny, czyli gamma,
2. miarą gradacji jest użyteczna skala naświetleń:
   a) $\Lambda E_U = E_{B5} - E_{A1}$
   b) „ „ $= E_{B6} - E_{A2}$
   c) „ „ $= E_{B7} - E_{A3}$
   d) „ „ $= E_{B8} - E_{A4}$
   e) „ „ $= E_{B9} - E_{A5}$
3. Miarą gradacji jest gradient średni:
   a) $G_{1.5}$
   b) $G_{2,6}$
   c) $G_{3,7}$
   d) $G_{4,8}$
   e) $G_{2,9}$

Oznaczenie gradacji przez podawanie gammy emulsji papieru wprowadzone było przejściowo przez jedną z fabryk niemieckich, lecz zostało zaniechane. Gamma jest najmniej doskonałą miarą gradacji, co łatwo zrozumieć na przykładzie przebiegu krzywych zaczernienia z rys. 1, 2, 3. Im większe jest wygięcie krzywej, tym bardziej odbiega gamma od intuicyjnego odczucia gradacji papieru, opartego na obserwacji szczegółów jasności w światłach i cieniach odbitki. (2).

Definicja gradacji oparta na użytecznej skali naświetleń Λ Eu, posiada znacznie lepsze podstawy praktyczne. Istotnie, laborant lub amator, mający wykonać dobre odbitki z bardzo różnych negatywów o małym i dużym kontraście i małej lub dużej gamma, dobiera gradację papieru d o k o n t r a s t u n e g a t y w u tj. do SNeg. max — S Neg min, a n i e d o γ N e g. Powodem tego jest fakt, że papier fotograficzny posiada ograniczoną skalę jasności, dochodzącą w najlepszym wypadku do 1,7, wobec czego należy ją wykorzystać maksymalnie, starając się o jak największe zaczernienie najgłębszych cieni i zupełną biel najjaśniejszych świateł odbitki. Kopie nie spełniające tego podstawowego warunku wyglądają szaro i są odrzucane przez odbiorców jako nieudane. Poza tym kopie muszą mieć dostrzegalne szczegóły zarówno w najgłębszych cieniach, jak i w najjaśniejszych światłach, bowiem w przeciwnym razie robią wrażenie „zalanych" w cieniach i „wyżartych" lub „pustych" w światłach. Spełnienie tych obu warunków następuje wtedy, gdy ilość światła przepuszczona prze minimum zaczernienia negatywu rzutuje się na krzywą zaczernienia w punkcie E_{B5}, zaś ilość światła przepuszczona przez maksimum zaczernienia negatywu rzutuje się w punkcie E_{A1}, tj. gdy skala zaczernienia negatywu równa się skali naświetlenia papieru.

W praktyce skala zaczernienia negatywu jest często znacznie większa od użytecznej skali naświetlenia papieru, wobec czego należy szukać kompromisu: albo uzyskać kopię z poprawnymi cieniami i pustymi światłami, albo z poprawnymi światłami i zalanymi cieniami. Jest jeszcze trzecie wyjście: zastosować papier o szerszej skali naświetlenia, co jest możliwe w dość szerokich granicach. Zjawia się jednak warunek trzeci, który nie pozwala na dowolne rozszerzanie skali naświetlenia papieru: w miarę stosowania papieru o coraz szerszej skali zmniejsza się nachylenia krzywej zaczernienia i maleje zdolność do oddawania szczegółów jasności oryginału. Kopia staje się monotonnie szara we wszystkich półtonach i daje wrażenie niezgodne

Tabela 2.

Neg. Nr	Gatunek papieru	Powierzchnia	Emisji nr	Ilość głosów: Odbitka silnie za miękka	Odbitka lekko za miękka	Odbitka dobra	Odbitka lekko za twarda	Odbitka silnie za twarda
5	Bromosrebrowy	Błyszcz. biała	4804073	—	1	11	7	—
	,,	Mat. krem. gładka	4611233	—	—	14	6	—
	,,	Błyszcząca biała	4804133	—	6	11	2	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4806071	—	5	14	1	—
	Chlorobromosrebr.	Półmat. biała gładka	4801261	—	10	10	—	—
	Chlorosrebrowy	Błyszcząca biała	4802243	—	10	10	—	—
	,,	Błyszcząca biała	4802213	—	2	13	3	—
	,,	Błyszcząca biała	4804023	—	—	8	12	—
6	Bromosrebrowy	Błyszcz. biała	4804073	—	—	8	12	—
	,,	Mat. krem. gładka	4611233	—	—	9	11	—
	,,	Błyszcząca biała	4804133	—	—	17	3	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4806071	—	1	13	6	—
	,,	Mat. biała gładka	4803054	3	9	8	—	—
	Chlorobromosrebr.	Mat. krem. gładka	4611041	—	7	13	—	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4801133	5	14	1	—	—
	,,	Półmat. biała gładka	4801261	—	5	15	—	—
	Chlorosrebrowy	Błyszcząca biała	4802243	—	8	12	—	—
7	Bromosrebrowy	Błyszcz. biała	4804133	—	—	10	10	—
	,,	Mat. biała gładka	4803054	—	12	8	—	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4806071	—	—	8	12	—
	,,	Błyszcząca biała	—	—	12	8	—	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4806153	—	7	13	—	—
	,,	Półmat. krem. gładka	4702173	—	16	3	—	—
	Chlorobromosrebr.	Mat. krem. gładka	4611041	—	2	16	1	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4801133	—	16	2	—	—
	,,	Półmat. biała gładka	4801261	—	—	16	4	—
	,,	Półmat. biała gładka	4802173	—	10	10	—	—
	Chlorosrebrowy	Błyszcząca biała	4612213	—	—	16	4	—
	,,	Błyszcząca biała	4802243	—	—	9	11	—
8	Bromosrebrowy	Półmat. biała ziarn.	4806071	—	—	5	11	4
	,,	Mat. biała gładka	4803054	—	4	11	5	—
	,,	Błyszcząca biała	—	—	1	17	2	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4806153	—	—	14	5	—
	,,	Półmat. krem. gładka	4702173	—	—	20	—	—
	Chlorobromosrebr.	Półmat. biała ziarn.	4801133	—	6	12	1	—
	,,	Półmat. biała gładka	4802173	—	1	15	4	—
	Chlorosrebrowy	Błyszcząca biała	4612213	—	—	11	8	1
	,,	Błyszcząca biała	4802231	—	5	5	2	—
9	Bromosrebrowy	Błyszcz. biała	—	—	—	9	10	—
	,,	Półmat. biała ziarn.	4806153	—	—	4	11	4
	,,	Półmat. krem. gładka	4702173	—	—	13	7	—
	,,	Błyszcząca biała	4804273	—	7	13	—	—
	,,	Półmat. biała gładka	4606032	—	13	7	—	—
	,,	Półmat. krem. gładka	4611273	—	7	12	—	—
	,,	Mat. krem. gładka	4702133	1	15	4	—	—
	Chlorosrebrowy	Błyszcząca biała	4612213	—	—	—	11	9
	,,	Błyszcząca biała	4802231	—	—	11	9	—
10	Bromosrebrowy	Błyszcz. biała	4804273	—	1	18	—	—
	,,	Półmat. biała gładka	4606032	—	6	12	2	—
	,,	Półmat. krem. gładka	4611273	—	1	18	1	—
	,,	Mat. krem. gładka	4702133	1	13	5	1	—
	Chlorobromosrebr.	Mat. biała ziarn.	4804063	—	3	10	6	—
	Chlorosrebrowy	Błyszcząca biała	4802231	—	—	5	11	4

z rzeczywistą obserwacją fotografowanego przedmiotu. Dlatego do kopiowania negatywów o bardzo dużej skali zaczernienia, lecz o nie wysokiej gammie, nie nadają się papiery o zbyt długiej skali naświetlenia. W tym wypadku praktyk rezygnuje z części szczegółów w światłach lub cieniach odbitki i stosuje papier o skali naświetlenia krótszej od skali zaczerniena negatywu.

Wypadki takie są jednak wyjątkowe, bowiem rzadko zdarzają się negatywy o małej gammie i o bardzo dużej skali zaczernienia. W przeważającej ilości wypadków dobór gatunku papieru do kopiowanego negatywu odbywa się na podstawie intuicyjnego oszacowania skali zaczernień negatywu, a nie gammy, którą znacznie trudniej wyczuć w negatywie, niż w pozytywie.

Z powyższego wynika, że teoretycznie doskonalsza jest definicja gradacji wiążąca się z nachyleniem krzywej zaczernienia papieru, jednak nie oparta na gammie, a na gradiencie średnim, jednak praktycznie bardziej prawidłowym jest przyjęcie definicji gradacji opartej na użytecznej skali naświetlenia.

Spośród różnych definicyj punktów A i B najbardziej zgodna z praktyką wydaje się definicja 1 i 5, oparta na obserwacji progów zaczernienia w cieniach i światłach obrazu, jednak wymaga ona obiektywnego określenia wartości S_A — Smin i Smax — S_B na podstawie statystyki przeprowadzonej przy współudziale większej ilości obserwatorów (p. tabela 1).

Celem niniejszej pracy było zbadanie przy pomocy metody statystycznej, które definicje gradacji papierów fotograficznych są najbardziej zgodne z gradacją praktyczną. Gradcje praktyczną nazwaliśmy (przez analogię do „czułości praktycznej" w metodzie statystycznej Jonesa) cechą papieru fotograficznego, która decyduje o możliwości wykonania statystycznie dobrej kopii ze standartowego negatywu. W celu stworzenia szeregu standartowych negatywów, z których można uzyskać dobre kopie przy pomocy papierów o wszystkich, dostępnych nam gradacjach, fotografowaliśmy 10 razy jeden i ten sam przedmiot, przedstawiający willę w ogrodzie, na tym samym materiale negatywowym, zmieniając czas naświetlania i warunki wywoływania. Były one dobierane tak, aby każdy negatyw posiadał dobrze wyrobione cienie i światła, a różnił się od poprzedniego i następnego tylko skalą zaczernienia i gammą. Z otrzymanych 10 negatywów wykonaliśmy odbitki na 22 gatunkach papierów we wszelkich odmianach czułości, gradacji, powierzchni i stopni połysku. Przy wykonywaniu odbitek stosowaliśmy czas naświetlania stale jednakowy i równy 10", zmieniając nieznacznie natężenie światła przez zmianę odległości źródła światła od negatywu. Naświetlone kopie wywoływaliśmy w standartowych warunkach, a mianowicie: papiery bromosrebrowe w ciągu trzech minut, papiery chlorobromosrebrowe i chlorosrebrowe w ciągu 2 minut, w temperaturze 18° C i przy ciągłym kołysaniu.

Skład wywoływacza był następujący:

Wody	1000 cm³
Metolu	1,5 g
Siarczynu sodu bezwodnego	20 g
Hydrochinonu	6 g
Węglanu sodu bezwodnego	20 g
Bromku potasu	2 g

Utrwalaliśmy w utrwalaczu kwaśnym, zawierającym 20% krystalicznego tiosiarczanu sodu przez czas jednakowo długi. Suszenie odbywało się przez zawieszenie odbitek w powietrzu o temperaturze około 20° i 65—70% wilgotności względnej.

Odbitki pochodzące z jednego negatywu były przesortowane. Po oddzieleniu kopii wyraźnie niedoświetlonych i prześwietlonych pozostałe odbitki były dane do oceny 20 osobom, wśród których znajdowało się 5 fotografów zawodowych i 15 amatorów-fotografów. Obserwatorzy odpowiadali na pytania:

1. które kopie są dobre,
2. które są nieco za twarde lub nieco za miękkie,
3. które są znacznie za twarde, lub znacznie za miękkie.

Wynik statystyki — patrz tabela 2.

Z pierwszych 4 negatywów żadna odbitka nie została uznana za dobra; nawet na najtwardszym papierze otrzymaliśmy wyniki zbyt miękkie. Następnie wybraliśmy oddzielnie wszystkie dobre odbitki wykonane z każdego negatywu. Powstało 6 kompletów kopii, wśród których wszystkie miały jednakową gradację praktyczną. Na tych samych papierach wykonane zostały kopie klina szarego, naświetlane przez 10" ± 0,2" przy natężeniu światła około 9 lux (dla papierów bromosrebrowych), lub około 850 lux (dla papierów chloro- i chlorobromosrebrowych). Z każdego gatunku papieru wykonano po 3—4 kopii klina. Wywoływanie kopii odbywało się w ściśle takich samych warunkach, jak wywoływanie odpowiednich odbitek.

Z wysuszonych kopii klina sporządzono wykresy zaczernienia na densografie Goldberga, po czym obliczono współrzędne przeciętne i naniesiono je na papier milimetrowy. Ponieważ klin nie był ściśle neutralny, zmierzono jego stałą sposobem fotograficznym dla każdej odmiany emulsji oddzielnie. Do pomiaru zaczernień użyto fotometru Pulfricha z oświetleniem o zbliżonym stopniu rozproszenia, jak w densografie Goldberga. Wyniki pomiarów stałej klina były następujące:

Tabela 3.

Rodzaj emulsji	Gradacja	Stała K
Bromosrebrowa	twarda normalna	0,263
Bromosrebrowa	specjalna	0,243
Bromosrebrowa	miękka	0,217
Chlorobromosrebrowa wysokoczuła	normalna	0,250
Chlorobromosrebrowa niskoczuła	normalna specjalna miękka	0,277
Chlorosrebrowa	bardzo twarda twarda normalna specjalna miękka	0,285

Obliczoną na podstawie stałej klina skalę log it wyznaczono indywidualnie dla każdego wykresu zaczernienia przenoszonego na papier milimetrowy. W ten sposób wyeliminowany został błąd wynikający z nieselektywnej absorbcji klina.

Z otrzymanych punktów skonstruowano dokładne krzywe zaczernienia, które służyły do oznaczania punktów A i B, użytecznej skali naświetlenia, gradientu średniego i gammy. Wyniki zestawiono w tabeli z odpowiednimi negatywami, ułożonymi według gradacji praktycznej (tabela 4). Po uporządkowaniu wyników okazało się, że następujące grupy papierów mają jednakową gradację praktyczną, tj. dają statystycznie dobre odbitki z tych samych negatywów.

Tabela 4.

Negatyw nr	Emulsja nr	Gradacja wyrażona liczbowo przy pomocy:								
		γ	△ Eu 2,6	△ Eu 2,9	△ Eu 3,7	△ Eu 4,8	G 2,6	G 2,9	G 3,7	G 4,8
5	4804073	2,52	0,840	0,900	0,785	0,834	1,80	1,73	1,88	1,72
	4611233	2,19	0,867	0,960	0,858	0,741	1,67	1,57	1,66	1,67
	4804133	2,22	0,860	0,918	0,903	0,910	1,69	1,63	1,64	1,56
	4806071	2,05	0,833	0,903	0,787	0,825	1,39	1,34	1,43	1,30
	4802213	3,60	0,740	0,786	0,610	0,783	2,27	2,19	2,60	2,07
6	4804133	2,22	0,860	0,918	0,903	0,910	1,69	1,63	1,64	1,56
	4806071	2,05	0,833	0,903	0,787	0,825	1,39	1,34	1,43	1,30
	4611041	1,94	0,880	1,026	0,832	0,893	1,38	1,23	1,41	1,32
	4801261	2,39	1,013	1,106	0,953	0,922	1,67	1,59	1,73	1,68
	4802243	2,81	1,033	1,090	0,834	0,980	1,66	1,62	1,89	1,62
7	4806153	1,83	—	—	0,867	0,774x	—	—	1,30	1,28x
	4611041	1,94	0,880	1,026	0,832	0,893	1,38	1,23	1,41	1,32
	4801261	2,39	1,013	1,106	0,953	0,922	1,67	1,59	1,73	1,68
	4612213	2,90	1,074x	1,134x	0,873	1,094	1,65x	1,60x	1,85	1,54
8	4803054	1,40	0,893	0,980	0,946	0,940	1,16	1,11	1,12	1,06
	—	2,18	1,094	1,143	1,039	1,130x	1,38	1,37	1,44	1,29x
	4806153	1,83	—	—	0,867	0,774x	—	—	1,30	1,28x
	4702173	1,89	1,214	1,314	1,053	1,261	1,15	1,09	1,21	1,04
	4801133	1,95	1,080	1,166	0,928	1,002x	1,36	1,30	1,46	1,34x
	4802173	1,88	1,153	1,213	1,213	1,080	1,50	1,48	1,44	1,44
	4612213	2,90	1,074x	1,134x	0,873	1,094	1,65x	1,60x	1,85	1,54
9	4702173	1,89	1,214	1,314	1,053	1,261	1,15	1,09	1,21	1,04
	4804273	2,14	—	—	0,840	1,237	—	—	1,43	1,06
	4611273	1,61	1,240	1,327	1,182	1,200	1,08	1,05	1,11	1,00
	4802231	2,18	1,254x	1,334x	1,106	1,354	1,31x	1,26x	1,42	1,20
10	4804273	2,14	—	—	0,840	1,237	—	—	1,43	1,06
	4606032	1,22	—	—	—	—	—	—	—	—
	4611273	1,61	1,240	1,327	1,182	1,200	1,08	1,05	1,11	1,00
	4804063	1,14	1,360	1,546	1,240	1,053x	0,83	0,78	0,87	0,88x

Dwa gatunki papierów z numerami emulsji: 4702133 (chlorosrebrowy błyszczący biały) i 4702133 (bromosrebrowy matowy kremowy) nie mogły być zaszeregowane do powyższej tabeli. Pierwszy z nich został oceniony jako zbyt twardy dla negatywu nr 5, a zbyt miękki dla negatywu nr 4, drugi został oceniony jako zbyt miękki nawet dla najbardziej kontrastowego negatywu nr 10. Ich dane sensitometryczne są następujące:

Tabela 5.

Emulsja nr	γ	Δ Eu 2,6	Δ Eu 2,9	Δ Eu 3,7	Δ Eu 4,8	G 2,6	G 2,9	G 3,7	G 4,8
480423	4,35	0,687	0,734	0,538	0,734	2,51	2,41	2,92	2,25
4702133	1,09	1,233	1,313	1,367	1,301	0,86	0,84	0,81	0,81

Przy wyznaczaniu danych sensitometrycznych z krzywych zaczernienia musieliśmy się uciec w kilku wypadkach do ekstrapolacji. Liczby otrzymane z ekstrapolacji jako mniej pewne, oznaczone są krzyżykami. Pomiary gammy i gradientów średnich wykonane są z dokładnością do ±0,02, z wyjątkiem gradientu G 4,8, którego drugi znak po przecinku jest niepewny. Przyczyną mniejszej dokładności wyznaczania G 4,8 jest okoliczność, że punkty S_B, a zwłaszcza S_A leżą na części wykresu o bardzo małej krzywiźnie i określenie ich położenia jest mało dokładne. Z największą dokładnością można wyznaczyć gammę G 2,6 i G 2,9. Również z największą dokładnością wyznacza się Δ Eu 2,6 i Δ Eu 2,9, a z najmniejszą Δ Eu 4,8.

Celem przeprowadzenia analizy wyników, zamieszczonych w tabeli 4, obliczone zostały średnie odchylenia γ, Δ Eu i G od wartości przeciętnej dla wszystkich kopii z każdego negatywu. Im mniejsze jest to odchylenie, tym bardziej zbliża się obrane kryterium gradacji do granicy praktycznej (tabela 6).

Tabela 6.

Negatyw nr	Odchylenie od wartości przeciętnych w % (±) γ	Δ E 2,6	Δ E 2,9	Δ E 3,7	Δ E 4,8	G 2,6	G 2,9	G 3,7	G 4,8
5	21,8	6,2	6,3	12,0	5,3	13,2	13,6	20,1	11,2
6	11,5	8,7	7,9	6,3	4,2	9,4	11,8	9,7	10,0
7	16,1	7,8	4,1	4,6	(10,0)	8,9	12,3	13,8	10,5
8	17,2	8,1	6,3	10,1	4,1	10,7	11,8	12,4	10,4
9	11,1	1,2	0,2	14,2	4,1	7,6	7,8	10,4	6,8
10	22,4	(4,4)	(7,0)	17,4	7,0	(13,2)	(14,8)	17,4	7,2

Odchylenie od przeciętnej w %

Liczby ujęte w nawiasy są nieco mniej dokładne od pozostałych, ponieważ opierają się na ekstrapolacji, lub na małej ilości doświadczeń. Jak widać, najbardziej zbliżają się do praktycznego kryterium gradacji: $\Delta E_{4,8}$. oraz $\Delta E_{2,9}$. Najmniejszą zgodność okazują kryteria oparte nan γ i na gradiencie średnim. Spośród kryteriów $\Delta E_{4,8}$ i $\Delta E_{2,9}$ nieco mniej dokładne, lecz znacznie dogodniejsze dla pomiarów praktycznych jest $\Delta E_{2,9}$, ponieważ posługując się nim nie trzeba wykreślać krzywej zaczernienia i oznaczać gradientu średniego. Czynność ta zabiera zbyt dużo czasu w warunkach kontroli produkcji fabrycznej.

Literatura:

1. M. Iliński: Fotograf Polski, 1938.
2. E. Goldberg: Aufbau des photographischen Bildes, 1925.
3. W. Romer, W. Rajski: Investigations concerning practical sensitometry of photographic papers. Phot. Jour. 66, 1942.
4. American Standard of Photography, Sensitometry of Paper, proposed method of processing for Paper. Z. 38. 2. 3.
5. L. A. Jones: Contrast of photografic Paper, J. Franklin Inst. 1926, 202, 177. — 1927, 204. 41.
6. J. Bontebal: Some Investigations on the Contrast of photographic Papers, Phot. j., 1938, 78, 76.

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Jeszcze o fotografii barwnej

Artykuł dyskusyjny

Jeden z filozofów ubiegłego stulecia, zdaje się, że był to Schoppenhauer, powiedział w jednym z swych dzieł: „Nur wer echte, eigene Gedanken hat, hat echten Stil". Niemieckiemu filozofowi udało się w tym zdaniu doskonale określić odrębność stylu w sztuce. Te naprawdę głębokie i pełne sensu słowa, przypomniały mi się, gdy przeczytałem w ostatnim numerze (16) „Świata Fotografii", „Uwagi o fotografii barwnej" p. Julii Stabrowskiej. Autorka wspomnianych uwag przyznaje wprawdzie, że wynalazek tzw. fotografii w kolorach naturalnych budzi duże zainteresowanie, sądzi jednak równocześnie, że fotografia barwna nigdy nie dojdzie do szczytów artystycznych i nie osiągnie takiej doskonałości jaką osiągnęła fotografia czarno-biała. Czy słusznym jest sąd autorki? Spróbujmy podyskutować na ten temat. Moim zdaniem nie.

Zanim wyłuszczę swoje argumenty, skierowuję apel do wszystkich interesujących się tym tematem, aby — o ile mają inne zdanie i inny pogląd — śmiało go przedstawili.

Artykuł swój traktuję jako dyskusyjny.

Prawdą jest, że dobrych barwnych obrazów fotograficznych jest dotychczas mało, nawet bardzo mało, i zanim dojdziemy do precyzji artystycznej, zanim fotografia barwna wypracuje swój własny styl pracy — potrwa jeszcze nieco czasu. Większość z obrazów, które mieliśmy możność oglądać, nie zadowala nas, i słusznie nie może nas zadowolić, nie znaczy to jednak, że nigdy nas nie zadowoli. Należy być bardzo ostrożnym w używaniu słowa nigdy. Nie należy nim szafować. Bo jakie są główne przeszkody stojące między artyzmem a fotografią barwną? Przede wszystkim to, że fotografia barwna znajduje się jeszcze niejako w powijakach, jest w młodym wieku, brak jej dojrzałości. Nie można jednak na tej podstawie twierdzić, że nigdy nie dorówna pod względem artystycznym chociażby fotografii czarno-białej.

Większość z amatorów i fotografików polskich, nie miała możności, zaznajomienia się z nowymi metodami fotografii barwnej, nie mówiąc już o oglądaniu barwnych obrazów artystycznych, wykonanych na tych właśnie metodach. A trzeba wiedzieć, że metody nowe bardzo znacznie odbiegają od tych, które znamy z lat przedwojennych. Z tego powodu, kryteria oceny fotografików polskich, oraz ich znajomość metod fotografii barwnej ogranicza się jedynie do starych metod jak Agfacolor, Kodachrome oraz Technicolor. To też ich winą jest pochopność w ocenie doskonałości i przydatności artystycznej filmów barwnych, gdyż metody stare, były wzgl. wydawały się dobre kilkanaście lat temu, a obecnie zostały zastąpione innymi, nowymi, znacznie lepszymi.

Do nowych, bardzo dobrych metod zaliczam w pierwszym rzędzie Ektachrome, o którym szeroko pisał dr H. Gordon w nr 11 „Świata Fotografii". Kto nie widział fotografii wykonanych na tym materiale nie może sobie wprost wyobrazić jego wysokiej klasy, graniczącej niemal z doskonałością, subtelności z jaką oddaje nawet najdelikatniejsze odcienie barw. Przeźrocze wykonane na Ektachrome i rzucone przez dobry rzutnik na ekran, daje złudzenie całkowitej naturalności, można śmiało powiedzieć, że obraz widziany na ekranie jest identyczny do widoku oglądanego przez okno z ciemnego pokoju. Obraz żyje całą gamą naturalnych barw. Dlatego, nie zgodzę się z twierdzeniem p. J. Stabrowskiej, że fotograficzne obrazy w kolorach naturalnych czynią wrażenie bezbarwnych i smutnych. Wręcz przeciwnie. Czynią wrażenie słonecznych, radosnych, pełnych życia, doskonale odtwarzają atmosferę dnia i powietrza. W dobrze wykonanym obrazie przedstawiającym krajobraz w dzień słoneczny, wyczujemy prawdziwy nastrój, atmosferę dnia, wyczujemy wibrowanie powietrza rozgrzanego promieniami słonecznymi, poczujemy niemal powiew ciepłego letniego wiatru. Tak samo przyjemne będzie oglądanie barwnych fotografii obrazów sławnych malarzy. Dobra reprodukcja barwna na nowoczesnym materiale, da nam tak samo głębokie przeżycie artystyczne jak sam oryginał wielkiego artysty.

Bywa również często, że wartość fotografii barwnej ocenia się u nas na podstawie barwnych reprodukcji drukarskich. Oczywiście wszelka dyskusja nad takim porównywaniem jest bezcelowa. Reprodukcja drukarska, maluje narazie bardzo grubym pędzlem. W porównaniu z fotografią barwną stoi daleko w tyle, i daleko jej do doskonałości w subtelności oddawania delikatnych barw. Dlatego porównywanie i jednej i drugiej, oraz wydawanie opinii o fotografii barwnej na podstawie drukarskich reprodukcji, jest bezprzedmiotowe, jest wielkim błędem. A takie porównywanie i podobna dyskusja toczyła się kiedyś na jednym z zebrań poznańskiego Oddziału PTF.

Jeżeli już mówimy o nowoczesnych metodach fotografii barwnej, musimy obiektywnie przyznać, że dotychczas najsłabiej przedstawiają się metody pozytywowe. Nie wymieniam metod starych, chociaż były one dawniej szeroko stosowane np. Duxochrom. Były to tylko słabe, bardzo słabe surogaty fotografii barwnej. Niedopisała również metoda Kodacolor i Agfacolor-Papier. Najlepiej z opresji wyszła metoda Ansco-Printon,*) dająca ładne barwne obrazy na podłożu celuloidowym. Dzięki temu właśnie podłożu, barwy nabierają soczystości, są jędrniejsze i świeższe, i dużo lepsze od Kodacolor. W tej chwili jest to bezspornie najlepsza metoda pozytywowa. Jak dotychczas jednak, przeźrocze daje nam zawsze dużo lepsze wyniki i piękniejsze, wierniejsze obrazy barwne, aniżeli barwne pozytywy.

A czy nie piękne są obrazy kinematograficzne wykonane doskonałą metodą radziecka? Kto widział „Pieśń Tajgi" czy „Czarodzieja Sadów", może sobie doskonale zdać sprawę, jak wysoko rozwinięta jest fotografia barwna w ZSRR. Barwy na tych filmach, szczególnie przy scenach robionych przy świetle dziennym, przedstawiają się nadspodziewanie pięknie i nie tylko naturalistycznie, ale wręcz autentycznie. Potrafią oczarować i zachwycić. Są doskonałą syntezą widzenia subiektywnego (o którym wspomina p. Julia Stabrowska).

Ale prawdę mówiąc, nam przecież wcale nie chodzi o całkowitą naturalność w fotografii barwnej. Wcale nie zależy nam na jak najwierniejszym oddaniu natury. Czy tylko wtedy obraz może być naprawdę piękny? Przecież i fotografia czarno-biała i malarstwo, bardzo często nie

---

*) Porównaj mój artykuł w nr 15 „Świata Fotografii", pt. Ansco-Color i Ansco Printon nowe metody fotografii barwnej.

oddają i nie mają wcale zamiaru oddawać zupełnie wiernie rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, zarówno fotografik jak i malarz, często rozmyślnie przeinaczają rzeczywistość, aby przez to dać piękny nastrojowy obraz. Czy przez to, że obraz przedstawia niezbyt naturalistycznie rzeczywistość staje się bezwartościowy? Na pewno nie. Niejednokrotnie tylko dlatego staje się piękny i wartościowy. Rzadko kiedy ścisłe zarejerestrowanie natury i rzeczywistości bywa piękne. Wystarczy jakikolwiek przykład z fotografii czarno-białej. Niejeden obraz wywołuje wrażenie, zachwyca, daje przeżycie, a przecież nie zawsze jest ścisłym zarejestrowaniem motywu. Ten sam motyw, wykonany w innych warunkach, mniej sprzyjających, lub oglądany w naturze, bywa co najmniej mało ciekawy. Przykład można mnożyć. Mieszkamy w jakimś mieście, przechodzimy codziennie jedną i tą samą ulica, i nie widzimy w niej nic ciekawego. Kiedyindziej znów, oglądamy fragment tej samej ulicy na obrazie wykonanym przez artystę i zachwycamy się nim. A przecież artysta ten, nic zdawałoby się nie dodał, niczego nie ujął, a jednak potrafił przedstawić pięknie. Stworzył obraz swego indywidualnego widzenia. Przez ztonowanie, czasem zciemnienie niektórych partii motywu, a przez to stworzenie sztucznej, nie zawsze zgodnej z prawdą rzeczywistości, dał piękny indywidualny obraz.

Może być też odwrotnie. Piękny motyw w naturze, bywa mało ciekawy na zdjęciu. Dopiero oko fotografika artysty potrafi wydostać z motywu całą gamę i siłę ekspresji. Pamiętajmy: ex opere artifex agnoscitur — mistrza poznać po dziełach jego. I tu tkwi tajemnica artyzmu wszelkiej sztuki, nie tylko fotografiki. Tu będzie też tkwiła tajemnica powodzeń przyszłych fotografików barwnych. Czysto realistyczne, wręcz naturalistyczne odtworzenie rzeczywistości, może dać odwrotny skutek, może dać obraz brzydki, nieciekawy, pospolity, da obraz taki o jakim wspomina autorka „Uwag".

Dlaczego czarują nas obrazy sławnych pejzażystów jak Rubens, Ruisdael, Trübner, Van Gogh? Przypatrzmy się jak oni odczuwali barwy, zważmy jaka przedziwna miękkość i harmonijność kolorytu w nich przebija, szczególnie u wcześniejszych mistrzów.

Na tych przykładach nauczmy się patrzeć na barwy.

A więc doskonałość i piękno, czy jak kto woli naturalizm fotograficznego obrazu barwnego będzie zależał nie od obiektywu fotograficznego i nie od filmu barwnego, ale przede wszystkim od fotografującego. Jeżeli będzie on naprawdę artystą o wysubtelnionym i rozwiniętym fotograficznie smaku, czułym na barwy — potrafi dać prawdziwie piękne o subtelnych barwach, pełne harmonii obrazy. Dotychczas fotografia barwna za dużo barwności widzi na świecie i za dużo tej barwności chce utrwalić. W tym leży przyczyna jej pierwszych niepowodzeń. Najpilniejszym i najważniejszym zadaniem jest więc wypracowanie nowego, odrębnego, przeznaczonego tylko dla fotografii barwnej — stylu. O takim stylu, wspominałem już swego czasu w „Rozważania o fotografii barwnej", zamieszczonych w nr 3 „Świata Fotografii". Wzorem wielkich mistrzów malarstwa, należy wystrzegać się skłóconej orgii barw, pstrokacizny. Nakreślić sobie plan pracy wybierać wycinki, nie całość. Przestrzegając tych warunków, nie ma obawy, aby fotografia barwna miała nas niezadowolić i nie miała by wejść na pozycje artystyczne. Orgia barw, to to samo co kakofonia nieskoordynowanych dźwięków w muzyce. Sharmonizowanie bezładnych tonów może dać piękny utwór, przeżycie artystyczne. Tak samo, skoordynowanie barw, wybranie wyselekcjonowanie ich, może dać piękny obraz barwny, wywołujący również artystyczne przeżycia.

Jak więc powiedziałem, musimy nauczyć się oglądać barwy, barwne kompleksy, analizować barwne stosunki, zależności. Wymaga to szkolenia. I możliwe, że upłynie jeszcze nieco czasu zanim fotografia barwna dojdzie do wyżyn artystycznych. Bez wątpienia jednak dojdzie do nich.

Główna więc sprawą jest sprawa wypracowawania stylu, zbliżonego nieco do impresjonizmu. W tym też, mieści się cała głębia słów Schoppenhauera.

Fotograficzny obraz barwny jest tworem techniki. To prawda, ale nie zgodzę się z twierdzeniem p. J. Stabrowskiej, że technicznie podany świat barwny, nie pozwala naszej psychice na stworzenie sobie tej wizji, na dokonanie takiej syntezy widzenia, któraby nas zadowoliła. Moim zdaniem, technicznie podany świat, w niczym nie przeszkadza naszej psychice, na stworzenie sobie takiej wizji i na dokonanie takiej syntezy widzenia, która nas zadowoli całkowicie. I znów powtarzam: zależy to przede wszystkim od fotografującego. Wszelkie barwy można identycznie zbudować przez zmieszanie trzech barw podstawowych i to drogą czysto mechaniczną. W ten sposób postępuje malarz. Wprawdzie przy samej technice malowania ulega on subiektywnemu wpływowi swego widzenia, ale i film można doprowadzić do tego, by pracował subiektywnie. Barwy na filmie barwnym powstają również na drodze mechaniczno-chemicznej. Artysta malarz, widzi prawie tak samo czule jak emulsja fotograficzna. Przypatrzmy się dla przykładu, pejzażowi przedstawiającemu zachód słońca. W obrazie tym, dominować oczywiście będzie barwa czerwona, jako, że promieni czerwonych jest w tej chwili w atmosferze najwięcej. Tak samo, pokaże nam, ten sam zachód słońca — film barwny. Artysta malarz, cieni na śniegu nie namaluje nigdy czarnych chociaż większość ludzi zawsze je tak widzi. Cienie będą niebieskie, nawet fioletowe i takie też przedstawi nam film barwny.

Jeżeli już mowa o odrębnym subiektywnym naszym „widzeniu" barw w porównaniu z „widzeniem" czysto obiektywnym filmu barwnego, trzeba stwierdzić, że przyczyna tego leży w naszym widzeniu pamięciowym. Dla większości ludzi, łąka jest zawsze zielona, obojętnie w jakim oświetleniu się znajduje. Z tej przyczyny nie dostrzegamy też tej chwilowej i nieraz bardzo krótkiej płynności barw w naturze, jaką utrwala film barwny. Dostosowanie filmu obiektywnego do naszych wymogów subiektywnych będzie zadaniem fotografików barwnych. Od nich będzie też zależało stworzenie środkami technicznymi, pięknego, nastrojowego obrazu. Można z tego wysnuć wniosek, że umiejętność dobrego fotografowania barwnego, będzie ponadto zależała od umiejętnego przedstawienia i sharmonizowania obiektywnego obrazu technicznego z subiektywnym, pamięciowym widzeniem ludzkim.

Windisch, w swojej „Szkole fotografii barwnej", powiedział, że wszystkie młode wynalazki, na początku rosną dziko. To samo było z kinematografią, gramofonem, radiem, a także z samą fotografią czarno-białą. Na początku zdawało się, że kino nigdy nie dojdzie do poziomu sztuki, a jednak jak się okazało, doszło i potrafi nam dać głębokie przeżycia artystyczne, potrafi nas wzruszyć. Fotografia czarno-biała, była początkowo też nieprzychylnie przyjęta. W takim też początkowym stadium, znajduje się jeszcze obecnie fotografia barwna.

Jest ona dużo młodsza od fotografii czarno-białej, bo przecież nie można liczyć pierwszych prac Lummiere'a. I dopóki nie wypracuje swego swoistego, odrębnego stylu, tak długo pozostawać będzie w sferze prób, nie będzie nas zadowalać artystycznie, bez względu na szybkość rozwoju technicznego. Długo jeszcze budzić będzieć spory i polemiki, słuszne zastrzeżenia. Jedno jest jednak dla mnie pewne. Stoi ona dopiero na początku swojej drogi, która doprowadzi ją ku właściwej jej formie. Gdy styl swój pozna, osiągnie i rozwinie, gdy przejdzie wszelkie możliwe przeobrażenia i zmiany — stanie się dopiero w pełni dojrzałą artystycznie. Uzyska miano sztuki. Taki sam rozwój przechodziła fotografia czarno-biała, zanim stała się sztuką samoistną. Obecnie, odbiega ona coraz bardziej od pierwowzorów, od efektów malarskich, a zbliża się coraz bardziej do swego swoistego charakteru, który wytwarza i buduje. Fotografia czarno-biała ma już poza sobą szereg doświadczeń, ustaliła już pewne reguły, wypróbowała niejedną drogę. Fotografia barwna, musi to dopiero dokonać. Nie wolno nam więc zapominać, że obecnie obserwujemy pierwsze kroki jakie fotografia barwna stawia nie tylko na drodze technicznej, ale najgłówniejsze — artystycznej.

Przed fotografią barwną stoi ciekawa przyszłość.

— — —

JULIA STABROWSKA

(Uzupełnienie artykułu, umieszczonego w nr 16)

Istotnie fotografia w kolorze naturalnym, tj. w takim, jaki człowiek odczuwa jako naturalny, jest niemożliwa nie dlatego, że aparat jest technicznie za mało doskonały, lecz dlatego — że jest zanadto doskonały: szybszy i precyzyjniejszy od człowieka, jak wszystkie maszyny, które człowiek buduje, bo w przeciwnym razie nie potrzebowałby ich budować. Aparat rejestruje całkowicie, w sensie optycznym, chwilę wyeliminowaną z wpływów chwili poprzedzającej i następującej i nie zachowuje niczego więcej.

Niemożliwą jest też ta fotografia dlatego, że aparatowi nie podobna dać psychiki człowieka, od której znowu człowiek nie może się uwolnić ani podświadomie ani świadomie. Aparat nic nie pamięta, nic nie czuje, niczego nie wybiera.

Odwracając zagadnienie możnaby powiedzieć, że to aparat widzi świat w kolorach naturalnych (w sensie fizycznym), natomiast człowiek widzi go nie w kolorach naturalnch, lecz we własnym przeżyciu psycho-fizycznym. Stąd taka różnorodność spojrzenia na świat pomiędzy ludźmi.

Wystawy i konkursy

I Wystawa Fotografiki Związku Nauczycielstwa Polskiego Sekcji Szkół Zawodowych w Katowicach

16. IV. — 28. IV. 1950 r.

Wystawa była pierwszą w ogóle Wystawą Fotografiki zorganizowaną przez ZNP. w Polsce. Zarówno ten fakt, jak i miejsce wystawy — Śląsk. nadały wystawie specjalny charakter. Wyraziło się to w szerokiej problematyce wystawy — pracy w przemyśle i na roli, technice, nauki, akcji socjalnej, wczasów i wczasów wędrownych, sportu, a przede wszystkim narciarstwa i turystyki oraz krajoznawstwa i krajobrazu Polski ze szczególnie bogatym opracowaninem Beskidów, Tatr i Pojezierza Mazuskiego, a wreszcie fotografiki barwnej. Wyraziło się to też w ujęciu zarówno instrukcyjnym jak i propagandowym i wychowawczym wystawy. Celem ogólnym wystawy było krzewienie zamiłowań i znajomości fotografiki wśród nauczycielstwa i oddziaływanie przez nią na społeczeństwo, a przede wszystkim na młodzież.

W założeniu swym wystawa miała objąć cały teren okręgu śląskiego, lecz niestety na apel odpowiedziało tylko nauczycielstwo Katowic.

Na wystawę zostało zgłoszonych 405 eksponatów, z czego Komisja Selekcyjna na swym zebraniu w dniu 3 kwietnia 1950 r. przyjęła 325 eksponatów. W wystawie wzięło udział 14 nauczycieli z 230 eksponatami oraz 4 zaproszonych nie nauczycieli, 120 uczennic i uczniów Liceum Fototechnicznego w Katowicach z 95 pracami.

Wystawę zwiedziło 4 200 młodzieży szkolnej i 600 osób straszych.

WYSTAWA „GÓRSKA" W POZNANIU

Ruchliwe oddziały poznańskie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego i Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego otworzyły wystawę plansz fotograficznych na temat górski. Jest to bodaj pierwsza tego rodzaju impreza w naszym mieście. Spełnia ona podwójne zadanie, bo zarówno artystyczne, jak i krajoznawcze, ukazując piękno jednego z najbardziej uroczych zakątków polskiej ziemi.

Z wystawiających Ryszard Schramm zupełnie słusznie dostał — od Fotografików — I nagrodę. Jego „Czarny Staw" z arabeską splątanych tam linii śniegu i dobrze wkomponowaną taflą jeziora, zbudowany na zasadzie przekątnej obrazu, może się podobać — jak również „Morskie Oko II", pomysłowy ornament, a zarazem ujmujący wycinek górskiej natury.

Wysoką klasę artyzmu reprezentuje Fortunata Obrąpalska. Jej „Wieczór na Gubałówce" jest fantastyczną scenerią, wyzyskującą rytm podłużnych łanów pola tatrzańskiego. Urozmaicone a przy tym harmonijne wypełnienie płaszczyzny, oraz doskonałe rozmieszczenie światłocienia charakteryzują tę piękną pracę. Podobny w swoim nieledwie abstrakcyjnym wydźwięku jest „Wachlarz" Zygmunta Obrąpalskiego, kompozycja także rytmiczna, bardziej jednak zdynamizowana, o nerwowym, poszarpanym wyrazie. Zenon Maksymowicz dał wielce efektowne zdjęcia, m. in. „Wczasy zimowe", (najlepsze kompozycyjnie z jego eksponatów).

Dwaj muzycy: Stefan Poradowski i Jerzy Młodziejowski prezentują się godnie jako fotograficy. „Na hali" pierwszy z nich dobrze wybalansował układ form przy pomocy światłocienia. Z twórczości Młodziejowskiego należy podkreślić „Owce w koszarze" o symetrycznej budowie obrazu (trójkątna forma płotu u góry) i rytmicznie powtarzających się kulach przedstawionych zwierząt.

Marian Stamm „Potok w Dolinie Białego" (I nagroda od Tatrzan) ma romantyczny czar i świeżość w odczuciu krajobrazu, interesująco i miękko podanego.

Kazimierz Konieczny najudatniej odtworzył „Życie na hali", gdzie figurki białych owiec i czarnych koni, rozsypane jakby na szachownicy, oraz poprzerywane linie opłotków tworzą w zestawieniu z bardziej masywną formą chaty na pierwszym planie i tłem — już ciekawą grę, będąc jednocześnie wdzięcznymi realiami krajobrazu.

Należy koniecznie wymienić „Kościelec" Mariana Kornickiego, choć partia obłoków jeszcze nie jest tu dostatecznie związana z ciemnym pierwszym planem skał. Wspomnijmy także o pracach Stefana Leszczyńskiego („Dżdżysty poranek"), Jerzego Olmy („Powrót o zachodzie" — przeniknięty uczuciowością), Wacława Sczanieckiego, Bolesława Sicińskiego (także dążenie w kierunku nastroju), Feliksa Sikorskiego (jego „Narciarz" typem swego realizmu zbliża się do plansz Maksymowicza), Jerzego Strumińskiego, Karola Wilaka (prace o zaznaczających się wartościach formalnych przy całym realiźmie tematycznym).

Reasumując: wystawa trafia w sedno — daje dobre artystycznie, a w pewnych wypadkach wzorowe zdjęcia krajoznawcze (przy może nadmiernej ilości eksponatów); jest tematyczna i na tym polega jej realizm oraz związek z aktualnością życia społecznego (wczasy robotnicze). Dodajmy, że historię tematu tatrzańskiego w fotografice nakreślił w pięknych słowach — podczas otwarcia wystawy — dr Młodziejowski, mając jako geograf i fotografik podwójny tytuł do swojej wypowiedzi. Otwarcie zagaił zasłużony prezes PTF poznańskiego, Włodzimierz Nowakowski.

Dr F. M. Nowowiejski

PROTOKÓŁ

Rozdziału nagród na Wystawie Fotografiki Górskiej w Poznaniu

Na posiedzeniu w dniu 10 czerwca 1950 r., Jury w składzie następującym: przewodniczący — mgr Zygmunt Obrąpalski, przedstawiciel P.T.T. Oddział Poznań — inż. Mosoczy i przedstawiciel P. T. F. Oddział Poznań — Zenon Maksymowicz, przyznało następujące nagrody:

Nagrodę Zarządu Głównego P. T. F. — 10 000 złotych — dr Ryszardowi Schrammowi za całość prac.

I Nagrodę P. T. T. Oddział Poznań — 10 roczników „Wierchów" — Marianowi Stammowi.

II Nagrodę P. T. T. Oddział Poznań — Photograpty Year — Book 1950 — Feliksowi Sikorskiemu.

III Nagrodę P.T.T. Oddział Poznań — 3 roczniki „Wierchów" — prof. Stefanowi Poradowskiemu.

Ponadto wyróżniono prace ks. Kazimierza Koniecznego i Jerzego Olmy.

Jan Sunderland

WYSTAWA FOTOGRAFIKI W KRAKOWIE

(czerwiec — lipiec 1950 r.)

Pierwszy powojenny pokaz fotografiki w Krakowie zgromadził wiele fotogramów, które już zaszczytnie odbyły swoje prymicje w duszach zwiedzających na wystawach: fotografiki krajoznawczej w Sopocie, salonu we Wrocławiu, konkursie „Pokój zwycięża" w Warszawie, wystawy w Grodzisku; i dość sporo dzieł nowych. Dla Krakowiaków wystawa winna tedy mieć znaczenie przede wszystkim jakoby soczewki, skupiającej światło na gauguinowskim zagadnieniu: „gdzie (w fotografice) jesteśmy? skąd idziemy? dokąd dążymy?" A odpowiedź zdaje się być trafnie ujętą w treściwym wstępie J. Frąckiewicza i sprowadza się do tez: wywodzimy się z Bułhaka i jego umiłowania fotografiki ojczystej; pokazujemy piękno ziemi (w tym wypadku — przede wszystkim krakowskiej) — krajobrazu oraz ludu w jego pracy; dążymy do

utrzymania przy życiu ideałów zmarłego Mistrza i realizowania ich na coraz wyższym poziomie artystycznym.

Lecz uwaga recenzenta kieruje się głównie ku nieznanym mu obrazom; tylko te omówię.

W dziale pracy wysuwa się na czoło „Tryptyk Śląski" Makarewicza. Również w formie tryptyku Zb. Czajkowski przedstawia ludzi różnych narodów, „Złączonych w walce o pokój".

Nowe zdobycze uderzają przede wszystkim w oddaniu tej niewyczerpanej kopalni tematów plastycznych, jaką przędstawiają w granicach województwa Krakowskiego, więc „Ziemi krakowskiej" w szerokim znaczeniu słowa, Tatry i Pieniny.

Ile razy je fotografowano, każdy szczyt, każdy masyw, każdy szczegół topograficzny! I każda wystawa przynosi jakieś wzbogacenie składnicy przeżyć estetycznych i artystycznych co wrażliwszego widza.

Koło stu lat temu naczelnik pewnego niemieckiego urzędu patentowego zamknął na klucz swoje biuro i opuścił je, wychodząc z założenia że dokonano już wszystkich możliwych wynalazków; dalszy rozwój jest nie do pomyślenia, umysł ludzki wyczerpał wszystkie możliwości. Naczelnik trafił do rodzimych Tworek; po czym wyczerpany umysł ludzki stworzył telegraf i telefon, maszynę do pisania i pióro wieczne, samolot, radio i radar itd., itd...

Podobnie rzecz się ma z pokazywaniem świata widzialnego. I biedna fotografia, ograniczona w swojej swobodzie działania przez czynniki techniczne, pozbawiona w oddziaływaniu na człowieka oręża barwności, mnoży nasz artystyczny stan posiadania conajmniej nie gorzej od innych sztuk plastycznych...

Ale „wracajmy do naszych baranków"... nie, do owieczek. „Owce w Tatrach" Edw. Hartwiga pięknie rozwijają na zachodnim zboczu Małego Kościelca temat, też pięknie opracowany przed dwoma czy trzema laty przez J. Frąckiewicza na jego zboczu wschodnim: kierdel owiec, rozciągnięciem się na uboczy rysujący jej bryłę i kierunek. „Pieniny" — to tak zdawałoby się ograny motyw Trzech Koron z wierzbami na pierwszym planie; nowością jest niezwykła soczystość walorowa, zwarcie organiczne drzew, gór i atmosfery uzyskane za pomocą znacznego rozwiania — lecz nie zamazania — konturów i intensywnym nasileniem walorów. W tych dwóch pracach Hartwiga posuwa o krok naprzód wizję Wańskiego.

Nieuchwytnie nową nutą gra również znany motyw podwójnego nurtu Siklawy u Frąckiewicza i R. Jakimca. Obaj dali bardzo ścisłą charakterystykę wodospadu, jakby eliminując go z całego otoczenia progu doliny pięciu Stawów. okolicznych szczytów, pobocznych arabesek kosówki i żlebów, skupiając uwagę na samej jego ruchomej, ogłuszająco szumiącej bryle. Zwłaszcza wersja Jakimca, oparta na przeciwstawieniu subtelnie wyrobionego w szczegółach jasnego masywu podłoża skalnego i wodnego pokrycia — pierwszoplanowej ciemnej kępie kosodrzewiny, sprawia wrażenie ogromu, potęgi, wiecznego trwania.

Motyw z doliny Strążyskiej J. Mierzeckiej (guma jednobarwna „W Tatrach") ma głębię (właśnie dzięki gumie) i atmosferę. Głęboki zielony ton — bardzo przyjemny.

Tyle prostego piękna, taka potencjalność wzruszenia, uzyskana za pomocą wtrzemięźliwego przetworzenia artystycznego, obchodzącego się z rzeczywistością ostrożnie i z szacunkiem dla prawdy, wywołuje wątpliwość co do częstego uciekania się do tak gwałtownych zabiegów, jak inwersja. „Dachy Wrocławia" Bożeny Michalik wydają mi się nadużyciem metody, właściwie zastosowanej przez artystkę w oddaniu kwiatów na Salonie wrocławskim. Natomiast w czysto dekoracyjnych „Margarytkach" efekt uzyskany za pomocą tej techniki nie budzi zastrzeżeń.

„Iluzja" (odbicie tumu wrocławskiego w wodzie) świadczy, że inwencja p. Michalik nie ogranicza się do techniki.

Folklor krakowski reprezentują najbardziej brawurowo „Pawie pióra" („ładne" samo się naprasza) Hermanowicza.

Architektoniczna „Koronka" wież krakowskich St. Szymaniaka wywodzi się udatnie z Bułhaka i Schabenbecka. „Krakowskim targiem" F. Kaczanowskiego przedstawia z powodzeniem z lotu ptaka część Sukiennic i rynku z parasolami nad straganami.

Portrety J. Rosnera są poprawne i nie przynoszą nic nowego. O wiele wolę jego pejzaż „Ciszę wiejską".

„Powrót Syna Marnotrawnego" F. Nowickiego jest bromem ładnym technicznie, dobrze rozwiązanym kompozycyjnie, efektownym kostiumowo; wyreżyserowanie jest oczywiste i nic by nie szkodziło, gdyby nie twarze aktorów, tak obojętne, że przypomina się biadanie St. Witkiewicza nad koniecznością i trudnością przezwyciężania modela przez artystę.

Upozowaną jest także „Ballada" J. Myszkowskiego — muzyk i zasłuchana. Związanie kompozycyjne postaci (ryzykowne) umieszczenie słuchającej bezpośrednio nad instrumentem, rozwiązane pomyślnie dzięki cofnięciu jej w głąb za pomocą degradacji walorowej), ich skupiona powaga, miękkość rysów wywołują wrażenie prawdy psychologicznej — tego momentu, gdy wykonawca i słuchacz zatracają swoją indywidualność w przeżywaniu osobowości Mozarta, Bacha, Chopina. W podobnym nastroju przed pół wiekiem namalował słynnego wówczas „Beethovena" Ballestrieri.

Wdzięczna, lekko rzucona przed oczy widzów, oryginalna wbrew pozorom jest zupełnie innego rodzaju rzecz pozowana: „Podróż lalki" J. Wendołowskiego ułożona z lalki, walizeczki lalczynej i dziecięcego rysunku przedstawiającego pociąg, jako tła. Jak autor uniknął oddania granicy między rysunkiem, a poziomą płaszczyzną, na której się znajdują pozostałe

przedmioty? Przyznaję, że nie wiem. Za pomocą oświetlenia lalka została przedstawiona konturowo; w ten sposób, jednolitością faktury autor wzmocnił w obrazie czynnik dziecięctwa: dziecko rysuje zawsze kontur, nie bryłę. Elementy wizji dziecięcej wypełniają cały obraz, tak jak cały świat dziecka wypełnia jego wizja.

L. Chrapek, J. Gunówna, Wł. Markocki, F. Bednarz i inni pracują solidnie i z dobrym skutkiem.

Jedyny obraz F. Obrąpalskiej, porównany z jej twórczością z przed paru lat, wykazuje jaką krzywdę może wyrządzić artyście — i Sztuce — krytyka, skłaniając go do wyrzeczenia się własnych dróg i własnych wizji; i jak ostrożnie, z jaką nieufnością winien się artysta odnosić do krytyki, niezależnie od dobrej wiary i wiedzy krytyka. Z krytykiem jak z ojcem z następującego zdarzenia: Józek! — Co, tatusiu? — Is tego śklorza? — Edy widzem. — Trafiłbyś skclem w siybe? — Edyć trafiłbyk. — E, nie trafis! — Trafiem! — Sprógui! — I Józek trafił kamieniem w szybę. Ojciec szklarzowi zapłacił, a Józka sprał: „Cobyś rodzonemu ojcu nie wierzył, kie cię na głupstwa nawodzi".

PROTOKÓŁ

z zebrania „Jury" I. Wystawy Fotografiki Związku Nauczycielstwa Polskiego Sekcji Szkół Zawodowych w Katowicach, odbytego dnia 5. IV. 1950 r. w sali konferencyjnej Śl. Techn. Zakł. Nauk. w Katowicach.

Członkowie „Jury": ob. ob. Dyto Gustawa, Woj. Wydz. Kultury i Sztuki Katowice, Błochowicz Seweryn, prof. Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych Katowice, inż. Pluciński Tadeusz, dyr. Szkoły Przemysłowej, delegat Z.N.P. Katowice, Stobik Franciszek, prezes Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Oddział w Katowicach.

Ilość prac podlegających konkursowi wynosiła 221, nadesłanych przez 13 autorów.

Jury w składzie jak wyżej przyznało następujące nagrody:

1. nagroda Min. Kultury i Sztuki w wysokości 30 000 zł ob. Holeksie Karolowi za pracę pt. „Niewód".
2. nagrodę Min. Kultury i Sztuki w wysokości 20 000 zł ob. Józefskiemu Romanowi za pracę pt. „Beskidy".
3. nagrodę Sekcji Głównej Szkolenia Zawod. Z. N. P. w wysokości 10 000 zł — ob. Biernackiemu Jerzemu za pracę pt. „Wczasy Wędrowne Z.N.P. w Tatrach".
4. nagrodę Z. N. P. Oddz. Grodzki w Katowicach w wysokości 5 000 zł — ob. Molinowi Janowi za pracę pt. „Przed Orką".
5. nagrodę ob. Przybyłowskiemu Władysławowi za pracę pt. „Widok z Łomnicy".
6. nagrodę ob. Wojnowskiemu Józefowi za pracę pt. „Czyn 1-o Majowy"
7. nagrodę ob. Miedniakowi Mieczysławowi za pracę tp. „Twarz rzeźbiona znojem życia".
8. nagrodę ob. Mironiowi Henrykowi za pracę pt. „Portret Córki".
9. nagrodę ob. Madejskiemu Julianowi za pracę pt. „Powrót z Miasta".
10. nagrodę ob. Kaszperowi Tadeuszowi za pracę pt. „Widok z Kasprowego".

W ramach konkursu przyznano następujące dyplomy uznania za całokształt prac: ob. ob. Biernackiemu Jerzemu, Holeksie Karolowi, Józefowskiemu Romanowi, Molinowi Janowi, Wojnowskiemu Józefowi.

I. Poza konkursem Jury oceniło również 104 prac 26-ciu autorów i przyznało następujące dyplomy uznania: za całokształt prac: 1. ob. Boguszowi Adamowi; 2. ob. Billewiczowi Adamowi.

II. Wyróżnienia za poszczególne prace przyznano:

1. ob. Sukiennikowi Emanuelowi za pracę pt. „Stary Cieszyn".
2. ob. Adamkównej Wandzie za pracę pt. „Zdobnictwo".
3. ob. Siwcowi Jerzemu za pracę pt. „Na Budowie".
4. ob. Jeruszce Jadwidze za pracę pt. „Przestrach".
5. ob. Wierzbickiej Stanisławie za pracę pt. „Przy Kaganku".
6. ob. Bardonowi Otokarowi za pracę pt. „Przy Nauce".
7. ob. Święchowi Jerzemu za pracę pt. „Sen" i „Przewijanie".
8. ob. Sierosławskiemu Jerzemu za pracę pt. „Wyszliśmy o Świcie".

Podpisano: (—) ob. Dyto Gustawa, (—) ob. Błachowicz Seweryn, (—) ob. inż. Pluciński Tadeusz, (—) Stobik Franciszek.

Katowice, dnia 6 kwietnia 1950 r.

PROTOKÓŁ

z posiedzenia sądu konkursowego I Wielkiego Fotokonkursu Wczasowego

W dniu 10. V. 50. sąd konkursowy w składzie: przedstawiciela Ministerstwa Kultury i Sztuki — dr Szulca, przedstawiciela Centralnej Rady Związków Zawodowych, oraz przedstawiciela Naczelnej Dyrekcji FWP w osobach: tow. Żukowskiego, dyr. Kani i tow. Rejewskiego rozpatrzył nadesłane prace.

W konkursie wzięło udział 16 osób. Z 59 nadesłanych prac, 26 nie weszło do klasyfikacji ogólnej, gdyż nie odpowiadały one warunkom konkursu, ani nie posiadały większej wartości artystycznej.

Sąd konkursowy przyznał: I nagrode — w wysokości 30 000 zł inż. Jerzemu Strumińskiemu, godło „Kandahar", za zdjęcie „W stołówce wczasowej". Pozostałe 4 prace tego autora Naczelna Dyrekcja FWP postanowiła zakupić płacąc za nie według cennika ZAIKS'u.

II nagrodę — w wysokości 20 000 zł — ob. Stanisławowi Iżyckiemu za zdjęcie: „Śnieżne natarcie".

III nagrodę — w wysokości 10 000 zł — ob. Romanowi Wionczek, za zdjęcie „W Tatrach". Naczelna Dyrekcja FWP postanowiła zakupić zdjęcie „Po całorocznej pracy".

IV nagrodę w postaci 14-dniowego pobytu na wczasach — dr Kazimierzowi Saysse-Tobiczykowi za zdjęcie „Kalatówki". Naczelna Dyrekcja postanowiła zakupić zdjęcie: „Schronisko na Kondratowej".

V narodę — jak wyżej — inż. Władysławowi Markockiemu za zdjęcie „Narciarskie wczasy".

VI nagrodę — jak wyżej — ob. Piotrowi Wiszniewskiemu za zdjęcie przedstawiające leczenie na wczasach. Postanowiono zakupić zdjęcie tego autora, przedstawiające inhalacje.

Ponadto Naczelna Dyrekcja FWP postanowiła zakupić zdjęcia: „Wczasy letnie" i „Żaglówki" nadesłane przez ob. Tadeusza Jankowskiego oraz zdjęcie „Wczasowicze na nartach", nadesłane przez ob. Mariana Kobylińskiego.

Wymienionym niżej osobom postanowiono wysłać pisma wyróżniające: 1. Budrewicz Olgierd, 2. Hanke Alojzy, 3. Kłaczek M.

Naczelna Dyrekcja FWP zapowiedziała zorganizowanie letniego konkursu fotograficznego, a przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki zadeklarował pomoc w imieniu swojej instytucji.

Fundusz Wczasów Pracowniczych Centralnej Rady Zw. Zawodowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Polskie Towarzystwo Fotograficzne ogłaszają

II KONKURS NA FOTOGRAFIĘ

pod hasłem:

„NA WCZASY — PO ZDROWIE".

Naczelna Dyrekcja Funduszu Wczasów Pracowniczych popularyzując akcję wczasów pracowniczych, pragnie zaznajomić z zagadnieniami zorganizowanego wypoczynku najbardziej szerokie rzesze pracowników. Najlepszym środkiem do tego celu jest fotografia, wykonana przez samego wczasowicza, ukazująca pobyt na wczasach we wszystkich przejawach życia wczasowego, łącznie z wzajemnym stosunkiem wczasowiczów i pracowników wczasów.

W tym celu Naczelna Dyrekcja FWP ogłasza drugi z kolei konkurs na fotografię pod hasłem „Na wczasy — po zdrowie". Konkurs poświęcony jest wczasom pracowniczym w sezonie letnim i powinien obrazować akcję wczasów jako wyraz troski Państwa Ludowego o zdrowie i wypoczynek pracownika oraz jako ważne zagadnienie społeczne i gospodarcze.

Warunki konkursu:

Konkurs dostępny jest dla wszystkich fotoamatorów, fotografików i zawodowych fotografów. Specjalnie zależy FWP na szerokim udziale w konkursie samych wczasowiczów-fotoamatorów wzgl. fotografików.

Nadsyłane zdjęcia powinny przedstawiać wypoczynek pracownika, zwłaszcza fizycznego, w powiązaniu z pięknem obiektu lub przyrody i obrazować wczasy, jako jedną z wielu zdobyczy klasy robotniczej w Polsce.

Tematy:

Wczasy — zdobyczą mas pracujących w Polsce Ludowej (wille i pałace burżuazji w służbie ludzi pracy).

Wczasy — regeneracja sił (leczenie zdrojowe, leżakowanie, zabiegi kuracyjne).

Wczasy — rozrywką kulturalną (świetlice, biblioteki, sporty).

Wczasy — wzmocnieniem solidarności klasy robotniczej i wyrazem sojuszu robotniczo-chłopskiego (robotnik, chłop, inteligent przy posiłku, przy zajęciach świetlicowych, wycieczkach, przy uprawianiu sportu).

Wskazane jest ujęcie wszystkich form wczasów, jak: wczasy lecznicze i specjalne — zwalczające choroby zawodowe, wczasy sportowo-młodzieżowe, wczasy dla matki i dziecka, turystyczne, kolarskie, wczasy na statku „Bałtyk".

Nadesłane prace powinny posiadać walory artystyczne. O przyznaniu nagrody będzie jednak decydować treść zdjęcia. Dozwolone są wszystkie formaty fotogramów, pożądane jednak formaty większe z uwagi na projektowaną wystawę prac. Maksymalna ilość fotogramów dla 1 autora — 5 sztuk. Każdy fotogram winien być podpisany godłem, bez nazwiska i adresu zwrotnego, podobnie jak opakowanie przesyłki. Wewnątrz przesyłki powinna znajdować się zamknięta koperta, zaopatrzona godłem i zawierająca nazwisko, adres zwrotny i przynależność związkową autora.

Termin nadsyłania prac do 30 września 1950. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi najpóźniej dnia 15 października 1950 roku.

Adres dla przesyłek:

Naczelna Dyrekcja Funduszu Wczasów Pracowniczych, Warszawa, ul. Kopernika 36/40.

W lewym górnym rogu koperty powinien być umieszczony napis:

„II Fotokonkurs wczasowy".

W skład sądu konkursowego oprócz przedstawicieli Funduszu Wczasów Pracowniczych wejdą: przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki, Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Nagrody F. W. P. w konkursie:

I — 30 000 zł.
II — 20 000 zł.
III — 10 000 zł.

Niezależnie od tych nagród zostaną wyróżnione 3 dalsze prace przez przyznanie ich autorom pobytów na wczasach w dowolnie obranym ośrodku FWP i sezonie, w ciągu jednego 2-tygodniowego turnusu.

Nagrody Min. Kultury i Sztuki:

I — 30 000 zł.
II — 20 000 zł.
III — 15 000 zł.
IV — 10 000 zł.

Nagrody Polskiego Towarzystwa Fotograficznego:

I — 20 000 zł.
II — 10 000 zł.

Oprócz zdjęć nagrodzonych, które staną się własnością FWP z prawem reprodukcji, Naczelna Dyrekcja FWP może zakupić pozostałe zdjęcia z zachowaniem praw autorskich według stawek ZAIKS'u.

Nagrody będą przyznane zarówno za poszczególne prace, jak i za cykl lub całość nadesłanych przez autora prac. Jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę, co jednak nie wyklucza możliwości zakupienia przez FWP pozostałych zdjęć tego samego autora.

Komunikaty

W ramach III Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie pokazane zostaną następujce wystawy w dziale fotografiki: wystawa „Pokój zwycięża", wystawa „110 lat fotografii artystycznej i użytkowej" oraz pokaz fotografiki meksykańskiej.

Z życia organizacyjnego

Sekcja Twórczości Fotograficznej Zaiksu w okresie ostatnich miesięcy przeprowadziła szereg prac bieżących związanych z zagadnieniem ochrony prawa autorskiego, podjęła analizę istniejącego cennika dla spraw wydawniczych oraz przeprowadziła dla spraw wydawniczych (na wielką skalę) opracowanie umów zbiorowych między autorami a wydawcą. Poza tym Sekcja przeprowadziła analizę stanu personalnego oraz rozpatrzyła sprawy przyjęcia nowych członków. Ogólna liczba członków wynosi ponad 200 osób.

Wobec stałego napływu nowych zgłoszeń do Sekcji i wobec decyzji władz Zaiksu, zobowiązującej członków

Zaiksu do uiszczenia świadczeń administracyjnych, stanowiących (oprócz składek) kwotę 4 000 zł rocznie (również dla członków, których konta nie wykazują żadnej przelotności) wydaje się słusznym, aby do Sekcji zgłaszali się tylko autorzy, których obroty pieniężne są w takiej wysokości, że w ich kalkulacji opłata administracyjna nie będzie stanowić niepotrzebnego świadczenia.

PTF Oddział we Wrocławiu otrzymało nowy lokal przy siedzibie Polskiego Związku Artystów Plastyków (ul. Stalingradzka). Uroczystość otwarcia lokalu zbiegła się z zamknięciem tegorocznego, trzeciego z kolei kursu dla niezaawansowanych członków Towarzystwa oraz otwarciem lokalnej wystawy: „Wrocław we fotorafii" połączonej z akcją sprzedaży eksponatów. Po przemówieniu prof. Witolda Romera odbyło się wręczenie nagród kursistom, którzy brali udział w konkursie. Niewątpliwie fakt posiadania własnej siedziby przyczyni się do ustabilizowania rozwijającego się tak pomyślnie życia fotograficznego we Wrocławiu. Na uwagę zasługuje również zorganizowana sprzedaż fotogramów jako możliwości podniesienia poziomu dekoracji wnętrz świetlic, instytucji i zakładów pracy.

Szkolnictwo fotograficzne

Z PAŃSTWOWEGO LICEUM FOTOTECHNICZNEGO W WARSZAWIE

W dniach od 1 do 14 maja rb. w ramach Wystawy Szkolnictwa Zawodowego Okręgu Warszawskiego zorganizowany został pokaz fotografii artystycznej i użytkowej uczniów Państwowego Liceum Fototechnicznego w Warszawie.

Hasła pokazu: „Fototechnika w służbie nauki i sztuki socjalistycznej" i „Dobra fotografia techniczna usprawnia produkcję".

W dziale zatytułowanym: „Treść, piękno i radość naszych czasów" liczne prace ilustrowały osiągnięcia na polu odbudowy i przebudowy kraju.

W dziale artystycznym reprezentowany był portret w ujęciu realistycznym, architektura i krajobraz.

W dziale fotografii naukowej zdjęcia mikro i makroskopowe, w dziale użytkowym liczne kompozycje, fotomontaże, projekty okładek książek, plakaty itp.

Pokaz powyższy zostanie powtórzony przy szerszym uwzględnieniu fotografii artystycznej w pierwszych dniach czerwca rb., w lokalu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie.

II.

Państwowe Liceum Fototechniczne w Warszawie odwiedził prof. Fomin — delegat ZSRR, który bawi obecnie w Polsce, interesując się żywo stanem szkolnictwa zawodowego.

Miły gość zwiedził dokładnie liceum — pracownie, laboratoria, wyrażając uznanie dla osiągnięć szkoły. Tow. Fomin w dłuższej rozmowie z dyrektorem Liceum zobrazował stan szkolnictwa tego typu w ZSRR, jego strukturę, metody pracy i cele.

Istnieje możliwość, iż w związku z wizytą tow. Fomina przedstawiciele liceum w drodze wymiany międzypaństwowej odwiedzą podobne szkoły w ZSRR.

III.

Absolwenci Państwowego Liceum Fototechnicznego otrzymali z ramienia Centralnego Urzędu Szkolenia Zawodowego poważne zlecenie wykonania fotoreportażu z IV Igrzysk Sportowych Ogólnopolskich Szkolnictwa Zawodowego, które odbędą się w Warszawie w dniu 8—11 czerwca rb.

10-cio osobowa ekipa przystąpiła do pracy, fotografując rozgrywki eliminacyjne w różnych miastach.

Przewiduje się wykonanie około 600 zdjęć.

Echa zagraniczne

W Rochester (Ameryka Północna) założony zostanie światowy instytut historyczny i kulturalny dla rozwoju i pokazania sztuki i nauki fotograficznej we wszystkich ich rozgałęzieniach. Instytut ten ma być pokazem dynamicznym dziejów i ciągłego postępu fotografii we wszystkich jej stadiach, ma być ośrodkiem międzynarodowych konferencji, zebrań grup i kongresów towarzystw i klubów oraz siedzibą salonów międzynarodowych. Projekty przewidują zbiór daguerotypów, kalotypów, jedyny zbiór narzędzi do kolodium wilgotnego, zbiory odbitek albuminowych, kamer miniaturowych i ciekawych XIX wieku, albumy fotograficzne Wiktora Hugo i cesarza Napoleona III, wystawę materiału historycznego, ilustrującego rozwój płyt suchych i aparatów płytowych, szpulek i aparatów szpulkowych, obiektywów, kamer kinematograficznych i aparatów projekcyjnych oraz sprzęt do fotografii kolorowej.

Powstanie również biblioteka fotograficzna licząca 23 000 tomów, czytelnie, sale projekcyjne i dział fotografii współczesnej. Praca instytutu polegać będzie na ścisłym współdziałaniu z tamtejszym uniwersytetem.

* * *

CIEKAWOSTKI

Fotograf Warszawski nr 4 z roku 1912 donosi:

„Budżet wydawnictwa „Fotograf Warszawski", który rozchodzi się w 500 egzemplarzach, zatwierdzono w sumie 1 358 rb.

Poza tem postawił do siebie Zarząd wniosek powołania na członka honorowego p. Curie-Skłodowską, co przyjęto przez aklamacyę, oraz przypomniał o zbliżającej się 75 rocznicy przyjęcia przez Akademię paryską wynalazku Daguerre'a".

* * *

CAMERA OBSCURA

W jednej z bydgoskich recenzji czytamy, że „na dźwięk chopinowskiej muzyki ogarnia" artystę o którym mowa „dziwne wzruszenie", które zapładnia jego fantazję artystycznymi wizjami, które on zdolny jest uplastycznić na kliszy, posługując się oryginalną techniką i śmiałymi koncepcjami kompozycyjnymi".

Proponuję zorganizowanie Dnia Powściągliwości Dziennikarsko-Recenzyjnej, aby artyści chociaż jeden dzień mogli nie czytać wzniosłych opisów dziennikarskich, obliczonych na „wstrząsanie" „jaźnią" czytelników.

* * *

W „Głosie Wielkopolskim" nr 303 z dnia 4. II. 1949 r. czytamy w tytule recenzji że „Fotografiści poznańscy triumfują na ogólnopolskiej wystawie w Gnieźnie".

Wiadomo — Poznań to nie Gniezno. Ale co to za „Fotografiści"? Czyżby recenzent jeździł jeszcze dyliżansem, tańczył najmodniejszego naówczas kan-kana i nie wiedział, że termin „fotografiści" dnia 4. 11. 1949 r. to śmieszny już i nie przyjęty przez koła fachowców wyraz? I pomyśleć jak „Przekrój" żałuje, że mu ten kawał nie wpadł w ręce!

* * *

Chociaż i w „Przekroju“ nie brak tematów do naszej „Camera obscura“. Pamiętamy sławetną recenzję o zeszłorocznej Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki Krajoznawczej w Sopocie z cytatami wypowiedzi p. Miłosza prawie odsądzającej nas od czci i wiary i po prawdzie — skierowującą nas na tory naśladownictwa amerykańskiej fotografii. To było wesołe.

* * *

„Życie Lubelskie“ nr 288 z dnia 19. 10. 1949 r. doniosło w artykule „Pocztówki z Lublina i Zamościa według zdjęć prof. Jana Bułhaka“, że „Lublin otrzyma nareszcie własne pocztówki, o których braku pisaliśmy już niejednokrotnie. Niemniej wydanie jest znacznie opóźnione wskutek dziwnego stanowiska fotografów lubelskich. Zaproszenie prof. Jana Bułhaka daje rękojmię wysokiego poziomu artystycznego zdjęć, ale jednocześnie postawiło w złym świetle działalność lubelskiego Oddziału PTF, który pomimo licznych wezwań nie dostarczyło fotografii. Tylko jeden z wielu fotografów, zajmujący się zresztą poważniejszymi pracami, dał kilka zdjęć“. Co na to PTF Oddział lubelski?

* * *

Inż. Włodzimierz Puchalski z Krakowa, Al. Słowackiego 56 m. 7 pisze do Redakcji:

„W ostatnim nr „Świata Fotografii“ z komunikatów dowiaduję się, że inż. Wł. Pukalski przygotowuje wystawę, ponieważ ja również czynię przygotowania chętnie bym się dołączył i razem pod firmą „Puch-Puk“ wykonał ją. Czy mogę prosić o adres tego nowego fotografika w celu nawiązania kontaktu“.

Podajemy adres: Kraków, Al. Słowackiego 56 m. 7 — „PUCH-PUK“.

Sprostowanie

W artykule „Fotoklub Warszawski 1938/39“, umieszczonym w nr 16 „Świata Fotografii“, ściślej — w spisie członków tegoż Fotoklubu, przez przeoczenie, które mogę sobie wytłumaczyć tylko zmęczeniem pod koniec roku pracy — wytłumaczyć, lecz nie usprawiedliwić — przepuściłem osobę dr Tadeusza Cypriana.

Wielce Szanownego Prezesa serdecznie przepraszam.

Jan Sunderland

Errata

W nr 11 w artykule prof. inż. Bolesława Modrzejewskiego, na stronie 22, w dziale „Wywoływacz metolowy obojętny“, w recepcie winno być: metolu 7,50 g.

Od Redakcji

Redakcja zawiadamia, iż autorem planszy „Odbudowa Warszawy“ w 16 (kwietniowym) numerze naszego pisma nie jest p. Zygmunt Wdowiński — jak omyłkowo podaliśmy — lecz p. Zdzisław Wdowiński. Przepraszamy p. Zdzisława Wdowińskiego za omyłkę.

Redakcja komunikuje, że lipcowy numer poświęci w treści wystawie „110 lat fotografii artystycznej i użytkowej“ w Sopocie. Numer ten będzie jednocześnie katalogiem tej wystawy.

Ze względów urlopowych numer ten (19-ty) będzie zarazem numerem sierpniowym.

Redakcja przewiduje również w roku bieżącym wydanie jednego numeru poświęconego w całości fotografice czeskiej.

* * *

Celem usprawnienia działalności oraz zadośćuczynienia słusznym przeważnie życzeniom Czytelników postanowiliśmy wprowadzić zmiany, które dadzą nam możność lepszego redagowania, tudzież wzbogacą treść naszego pisma w wartości aktualne i wyczerpujące.

W tym celu powołany został do współpracy ścisły komitet Redakcyjny w osobach Prezesa Polskiego Towarzystwa Fotograficznego Henryka Derczyńskiego, dr Tadeusza Cypriana i prof. dr Witolda Romera.

Niezależnie od zespołu redakcyjnego, dzięki pomocy Zarządu Głównego PTF, powołani zostaną stali korespondenci oddziałowi PTF, których zadaniem będzie stałe, comiesięczne nadsyłanie materiału informacyjnego (komunikaty, artykuły, ilustracje) do redaktora. Korespondentów oddziałowych powołują Oddziały w własnym zakresie.

W ten sposób z pierwszego, a tak trudnego etapu działalności wydawniczej, periodycznej, pismo nasze przechodzi stopniowo poprzez ustalenie się — jako miesięcznik — do następnego etapu, w którym dążeniem naszym będzie odpowiednie upolitycznienie pisma, równowaga w zakresie estetyki, techniki, popularyzacji, kroniki oraz bezpośredniego kontaktu z Czytelnikami, tudzież usilne dążenie do punktualnej realizacji każdego numeru w właściwym terminie.

Pragniemy tą drogą zadośćuczynić krytyce i życzeniom Czytelników i drogą tą trafić do licznch zespołów świetlicowych i zrzeszeń kulturalnych — co spowoduje w konsekwencji zwiększenie nakładu, zniżenie ceny oraz dalsze ugruntowanie roli pisma na odcinku fotografii polskiej.

Pragniemy wstępując w Plan 6-letni przyczynić się do upowszechnienia fotografii polskiej wśród najszerszych rzesz, aby tym przyczynić się do dalszego kulturalnego rozwoju i rozkwitu w duchu socjalistycznych założeń, zdobyczy i treści.

OGŁOSZENIE

Duża nagroda dla tego, który pomoże odnaleźć aparat „Baltica“ (prawdopodobny nr 3241326) typ 24x36, Zeisstessar 1/3,5; zawiadomić A. Rolland'a, Warszawa, Bartoszewicza nr 9/6.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Poznaniu. — REDAKTOR: Marian Schulz, REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — KOREKTA LITERACKA: mgr Marian Kornicki. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, telefon 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1300 egz. Druk oraz ilustracje: Druk. Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 10.000,— zł; 1/2 strony 6.000,— zł; 1/4 strony 3.500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. telefon 526-71.

K-1-19523